MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

1977
BUCUREȘTI

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

Ediție și studiu introductiv
de
N. Tertulian

EDITURA MINERVA

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

1977
BUCUREȘTI

MIHAI RALEA

SCRIERI

VOL. II

Ediție și studiu introductiv
de
N. Tertulian

EDITURA MINERVA

I 566301

Toate drepturile rezervate Editurii Minerva

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MIHAI RALEA — CRITIC ȘI TEORETICIAN LITERAR

Pluralitatea preocupărilor, neobișnuita agilitate în tranzițiile de la un plan la celălalt al diferitelor activități spirituale, asociațiile adeseori surprinzătoare, talentul de a mobiliza argumente dintre cele mai felurite pentru a sprijini o intuiție centrală sînt constante ale scrisului lui Mihai Ralea, pe care comentatorii săi nu au întîrziat a le semnala. Au fost mai puțin identificate coordonatele unitare ale unei activități de o atît de caleidoscopică varietate. S-ar putea presupune că o materie atît de proteică și fluidă se lasă greu cuprinsă în tiparele unei explicații unitare. Cum să conciliezi, de pildă, sub semnul unității, adeziunea lui Ralea la cîteva din tezele de bază ale sociologiei marxiste cu admirația sa simultană pentru ideile lui Durkheim și ale școlii sociologice franceze, spre a nu mai aminti de interesul său pentru neokantieni, Simmel sau Max Weber, profesiunile de credință în favoarea științei și inteligenței cu antipozitivismul său programatic, nutrit de referințe repetate la Bergson, Nietzsche, W. James, simpatia sa pentru Anatole France sau Thomas Hardy, cu comprehensiunea particulară arătată unor scriitori dintr-o cu totul altă generație literară : André Gide, Proust sau Paul Valéry ?

Ca un laitmotiv revine în cîteva din principalele eseuri ale lui Ralea convingerea că generația sa era cea a unei epoci de tranziție, situată la răscrucea „între două lumi". Intitulîndu-și astfel culegerea de texte tipărite în 1943, autorul ne prevenea că din problematica lor ar trebui să se desprindă „care a fost zbuciumul şi miopia unor generaţii suspendate în vidul cuprins între două evuri"[1]. Epoca de pînă la primul război mondial era definită de Ralea drept una de calm, previzibilitate şi securitate socială, întemeiată pe credinţa într-un progres rectiliniu, graţie aplicaţiilor nestingherite ale ştiinţei la creşterea şi ameliorarea producţiei capitaliste. „Noi n-am mai apucat aceste timpuri de o idilică linişte, cînd totul era clar, senin, luminos. Se credea atunci că civilizaţia, făcută din tehnică, ştiinţă, libertate şi capitalism, se va perfecţiona mereu."[2] Instabilitatea socială, provocată de urmările primului război şi de valul revoluţionar, a reactualizat „problemele insolubile şi chinuitoare", îngropate de generaţia pozitivistă, şi a zdruncinat liniştea acelor „comozi şi cuminţi burghezi ai cunoaşterii", care ar fi fost, după expresiva caracterizare a lui Ralea, pozitiviştii antebelici. Criza valorilor din vechea societate a capitalismului liberal, premonopolist, era asociată, printr-o tranziţie fulgurantă, cu criza ideilor de determinism şi previzibilitate mecanică. Indivizii nu s-ar mai fi lăsat încadraţi în tiparele unui mecanism social omogen şi ferit de surprize. Soluţia de continuitate cu mentalitatea vechii generaţii se exprima în dorinţa de a reabilita noţiunile de diferenţă calitativă, de durată, de noutate şi imprevizibilitate. Ideea de *timp*, căreia Mihai Ralea i-a consacrat de altfel un text semnificativ[3], dobîndea o ascendenţă simptomatică. Revolta împotriva vechii mentalităţi a luat iniţial la Ralea, ca şi, pe un alt plan, la D.D. Roşca, forma unei critici împotriva pretenţiilor absolutiste ale intelectualismului sau a „grandomaniei ştiinţei", şi al unei aparent surprinzătoare năzuinţe de a reacorda un loc ideii de „mister" şi unor facultăţi ca „instinctul, sentimentul, intuiţia". Interesul său viu pentru filozofia lui Bergson îşi găsea aici rădăcinile, ca şi cel al eminentului

---

[1] Mihai Ralea, *Între două lumi*, Editura „Cartea Românească", 1943, Bucureşti, p. 6.

[2] Idem, *Misiunea unei generaţii*, în volumul *Atitudini*, Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1931, p. 73.

[3] *Ideea de timp în conştiinţa modernă. Reflecţii în marginea lui Einstein şi Bergson*, eseu din 1924, reprodus în volumul *Psihologie şi viaţă*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă «Regele Carol II», Bucureşti, 1938, p. 213—229.

hegelian D.D. Roşca pentru gînditori situaţi în fond la antipodul lui Hegel: Pascal sau Unamuno[1]. S-a remarcat, ni se pare, prea puţin faptul că o generaţie de gînditori care va duce cîteva din cele mai strălucite bătălii împotriva misticismului filozofic şi politic din perioada interbelică şi-a hrănit iniţial gîndirea dintr-un impuls comun cu cel al adversarilor ei: reacţia antipozitivistă şi critica exceselor intelectualismului (să amintim aici că antipozitivismul şi antiscientismul au fost punctul de plecare în anatemele aruncate de Nae Ionescu şi de discipolii săi împotriva aceleiaşi „vechi mentalităţi").

Atitudinea aparent ambivalentă a lui Mihai Ralea în problema supremaţiei intelectului şi a raţiunii[2] îşi află explicaţia în convingerea sa că noua mentalitate, care urma să se plămădească pe ruinele vechii lumi, îşi putea găsi o expresie morală şi gnoseologică în celebrarea ideilor de noutate, contingenţă şi libertate, risc şi eroism, din filozofiile lui Bergson sau Nietzsche. Progresismul politic şi moral se alia astfel la Ralea, într-o fuziune sui-generis, caracteristică însă pentru o întreagă generaţie, cu critica mecanicismului şi a „imperialismului ştiinţei" din filozofia lui Bergson sau cu admiraţia pentru „geniul eroic şi subtil" al lui Nietzsche.

O ambivalenţă asemănătoare ne întîmpină şi în atitudinea sa faţă de marxism. Mihai Ralea a profitat fără îndoială mult de lectura textelor lui Marx şi Engels, ca şi ale altor teoreticieni ai socialismului, întreprinsă cu prilejul elaborării tezei sale de doctorat, *Ideea de revoluţie în doctrinele socialiste* (apărută la Paris, 1923). Critica marxistă a societății burgheze, tezele despre lupta de clasă ca motor al vieții sociale și despre substratul ei economic, ideea corelației între politic și economic și în general între diferitele funcțiuni ale vieții sociale îl vor marca incontestabil, chiar dacă înțelegerea sa nu cobora pînă la temeiurile cele mai adînci ale concepției marxiste. Mihai Ralea a fost, printre intelectualii români de formație universitară apăruți după primul război mondial, alături de Petre Andrei, între cei dintîi care au acordat literaturii marxiste un loc atît de cuprinzător în preocupările lor. Alegerea subiectului pentru teza sa de doctorat este, dealtfel, elocventă prin ea însăși. Scrisorile sale din Paris și din Germania, tipărite în *Viața românească* de-a lungul anilor 1920—1923, includ analize extrem de perspicace și lucide cu privire la structura socială și viața politică și ideologică din cele două țări, demonstrînd multă finețe și flexibilitate în caracterizarea sociologică. Portretele unor oameni politici ca Millerand sau Joseph Caillaux, caracterizările unor Aristide Briand, Clemenceau, Poincaré, Stressemann sînt adeseori remarcabile tocmai prin acuitatea cu care este dezvăluită legătura între fizionomia lor politică și poziția diferitelor grupuri sociale. Sub raport strict teoretic, ideea determinării economice a vieții sociale, și îndeosebi teoria crizelor economice formulată de Marx și Engels, ca și teza despre succesiunea necesară a diferitelor formațiuni sociale, culminînd cu abolirea claselor în viitoarea societate comunistă, i se păreau însă lui Mihai Ralea a fi afectate de o înțelegere mecanicistă și fatalistă a procesului istorico-social, pe care o considera inacceptabilă. Rezervele sale vizau ideea de necesitate economică implacabilă, ca și hegelianizarea vieții sociale, prin conceperea ei ca o succesiune de trepte necesare, cu un deznodămînt predeterminat prin jocul legilor dialectice: ambele variante, cea economistă și cea hegeliană, prin prisma cărora el interpreta în mod unilateral marxismul, îl determinau să califice adeseori ca „exagerate“, prin „spiritul (lor) de sistemă“, tezele socialismului științific și să caute a se imuniza împotriva mecanicismului prin recursul la idei din cuprinsul altor curente de gîndire. În *Ideea de revoluție...* găsim intermitent asemenea considerații simptomatice: „Numai într-o concepție pur mecanică, într-o concepție

---

[1] D.D. Roşca a retipărit textele sale despre Pascal şi Unamuno, apărute iniţial în două numere din 1924 ale *Vieţii româneşti*, în volumul *Linii şi figuri*, Editura „Ţara", Sibiu, 1943, p. 71—84 şi 183—194.

[2] „Am găsit în atmosferă... şi puţină modestie metafizică. Nu mai era optimismul patruzecioptiştilor de pretutindeni şi suficienţa lor beoţiană în puterile intelectului. Spontaneitate, libertate, complexitate, imprevizibilitate, pentru cîmpul cel larg al infinitului, din care abia o mică grădiniţă era cultivată după metodele ştiinţei. Dar chiar peste gardul ei şubred şi de nuiele se putea privi în zările albastre fără fund. De toate acestea am ţinut seamă cu sau fără voinţa noastră." *(Misiunea unei generaţii,* în *vol. cit.,* p. 75.)

materialistă a istoriei, ca aceea a lui Marx, se poate concepe un processus economic, care s-ar desfășura independent de procesul politic“[1]; „Această concepție deterministă face pe Engels și Marx să excludă din ideea lor asupra revoluției orice *intervenție voluntaristă*. Elementul subiectiv, omenesc, e pentru ei de mică importanță. În determinismul social omul e un efect, nu e o cauză.“[2] Observațiile de mai sus nu-l împiedicau pe Mihai Ralea să-l considere, în introducerea lucrării sale, pe Marx drept „un gînditor genial“, care „a construit tactica modernă a socialismului“, deoarece „a demonstrat că o revoluție socială nu poate avea loc decît atunci cînd sînt îndeplinite anumite condițiuni obiective“[3]. Incertitudinile cu privire la natura veritabilă a marxismului pot fi regăsite și în prejudecata, răspîndită dealtfel într-o anumită literatură a epocii (o împărtășeau spirite atît de diferite ca Benedetto Croce și W. Sombart) că tezele lui Marx cu privire la natura valorii economice, la plus-valoare și la concentrarea capitalului s-ar fi născut ca un reflex al militantismului său revoluționar, deci *a posteriori*, și nu ca adevăruri cu o valoare obiectivă, stabilite cu rigoarea omului de știință: „Marx a fost înainte de toate un revoluționar militant... Teoriile sale asupra valorii, asupra concentrării capitalului etc. au fost inventate «a posteriori», pentru a dovedi existența unui proletariat internațional. Această teorie era utilă unei alte teorii mai însemnate, care e teoria claselor.“[4]

Receptiv și sensibil la critica formulată de marxism împotriva societății burgheze, dar ferindu-se să accepte ideea unei soluții univoce a contradicțiilor sociale (de aci rezervele sale față de ideea abolirii claselor, vizibile în studiul *Sociologia claselor*[5], ca și față de practica bolșevismului, formulate într-o pagină sau alta din teza de doctorat), Mihai Ralea se arăta dornic să conserve un punct de vedere atît de suplu asupra progresului istoric, încît să lase deschis un evantai de posibilități și un spațiu cît mai cuprinzător variatelor inițiative individuale în tranziția spre o viitoare organizare a societății. Este semnificativ că în paginile de încheiere ale tezei de doctorat, acolo unde urmau să se facă aplicațiile nemijlocite la realitatea socială contemporană, ideea de revoluție nu mai era privită atît din unghiul de vedere al transformării unor raporturi sociale determinate, cît ca o categorie a sensibilității și conștiinței moderne. Tînărul gînditor se arăta interesat de discontinuismul lui Ch. Renouvier, de reabilitarea ideii de contingență prin lucrările lui Emile Boutroux, de mobilismul preconizat de Bergson, în care vedea tot atîtea reacții împotriva vechiului mecanicism și tot atîtea simptome de resurecție a ideilor de libertate, relativitate și devenire în mentalitatea contemporană (spiritualismul programatic al unor asemenea direcții de gîndire nu-l stingherea cîtuși de puțin). Emile Durkheim, căruia i-a consacrat dealtfel unul din primele sale texte importante tipărite în *Viața românească* (1921), îl atrăgea deopotrivă prin exigența studiului pozitiv, riguros empiric, al societății și instituțiilor ei, cît și prin faptul că, alături de neokantieni, reabilita „autonomia sufletescului“, acordînd conștiinței și formelor ei (în primul rînd, religia și morala) un rol constitutiv, și nu epifenomenal, în devenirea socială. Durkheim era caracterizat ca un „hegelian empiric“ (sinteză paradoxală), autor al unei „sociologii idealiste a autorității clădită după un principiu empiric“ și care ar fi reușit să concilieze ceea ce părea pînă la el ireductibil : obiectivismul lui Hegel și subiectivismul lui Kant[1]. Cel care considera că procesul de tranziție spre noi forme de organizare socială reclamă o reabilitate plenară a factorului *volitiv*, că într-un asemenea proces o nouă structură psihologică și morală este chemată să joace un rol decisiv, era înclinat să vadă în concepția lui Durkheim despre societate ca un țesut de reprezentări colective un punct de sprijin, deoarece ar fi repus în drepturi puterea modelatoare a factorilor sufletești.

---

[1] *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, București, Editura Casei Școalelor, 1930, p. 155.

[2] *Ibid.*, p. 283.

[3] *Ibid.*, p. 27.

[4] *Ibid.*, p. 241—242.

[5] *Contribuții la știința societății*, București, Editura Casei Școalelor, 1927, p. 93-96.

Refuzul de a accepta, în considerațiile sale strict teoretice (în analizele concrete, sub presiunea faptelor, lucrurile luau adeseori o altă înfățișare), prioritatea factorului economic în dezvoltarea societății și tăcerea păstrată față de o teză marxistă capitală : dialectica forțelor și relațiilor de producție — se asociau la Mihai Ralea cu o simpatie pronunțată față de înțelegerea vieții sociale preconizată de școala sociologică franceză, de la Lévy-Bruhl și Durkheim la Mauss și Célestin Bouglé (cel din urmă, profesor la Sorbona, i-a fost și directorul tezei de doctorat). Studiile lui Lévy-Bruhl despre mentalitatea primitivă și ale lui Durkheim despre *Formele elementare ale vieții religioase* (titlul celebrei cărți tipărite în 1912 de șeful școlii sociologice franceze) au exercitat asupra lui o puternică seducție. Viața socială i se înfățișa a fi determinată (cel puțin la originile ei și încă mult timp după aceea) nu atît de imperativele producției și reproducției materiale, cît de un sistem de valori, sau mai exact, de un *consensus*, care s-ar fi diversificat pe multiple planuri : religios, politic, juridic, economic etc. Poziția lui Ralea trebuie înțeleasă în contextul mai larg al atitudinii sale antimecaniciste și antipozitiviste : elanul său libertar, dornic să împiedice transformarea indivizilor în simple efecte ale împrejurărilor exterioare, în rotițe ale unor mecanisme impersonale, genera și impulsul către o relaxare a determinismului biologic și economic. Atașamentul puternic pentru ideile lui Durkheim și Lévy-Bruhl cu privire la preeminența credințelor și riturilor religioase în viața triburilor primitive, cu corolarele lor : primitivii ar fi fost „impermeabili la experiență“ sau chiar gata în diverse împrejurări să acționeze împotriva instinctului de conservare sub imperativul practicilor rituale, era legat la Ralea de valorificarea unei idei mai generale : aptitudinea indivizilor de a desfășura și activități „inutile“ din punctul de vedere al exigențelor luptei pentru existență. Să nu uităm o idee scumpă lui Durkheim : autonomia unor practici religioase și a unor activități artistice în raport cu imperativele nemijlocite ale vieții materiale din societăţile primitive[1]. Opţiunile lui Ralea trebuie privite în multiplicitatea articulaţiilor lor. Se poate spune că sub influenţa lui Durkheim şi a şcolii sociologice franceze, alături de cea a doctrinelor socialiste, el a înţeles o dimensiune fundamentală a vieţii sociale: existînd ca fiinţe sociale, şi nu „robinsoniene", indivizii ajung să creeze sub presiunea determinismului social un şir de reprezentări colective, de credinţe şi idei, care ar depăşi sfera nevoilor strict individuale (cele pur biologice: foamea, instinctul sexual etc.) şi ar fi menite în ultimă instanţă să omogenizeze şi să fortifice existenţa grupului social (este procesul de geneză a ideologiei, în diversitatea formelor ei, pe care marxismul îl va analiza cu deplină rigoare ştiinţifică). Particularitatea poziţiei sale este însă că el ajunge să scindeze o asemenea activitate creatoare de *valori*, care ar constitui viaţa interioară a societăţilor, de exigenţele adaptării la lumea exterioară.

---

[1] Mihai Ralea, *Emile Durkheim*, în *Contribuții la știința societății*, ed. cit., p. 35 și 37.

Folosindu-se de tezele amintite, Mihai Ralea va căuta să pună în valoare cu multă energie forţa coercitivă a reprezentărilor colective, generate de presiunea socială (credinţe, idei, prejudecăţi etc.) în percepţia lumii exterioare, şi nu va ezita să preconizeze ideea unui „apriorism sociologic" în teoria cunoaşterii: percepţia lumii nu ar fi niciodată un act inocent, un contact genuin, virginal cu natura lucrurilor, ci ar fi condiţionată de sistemul de credinţe şi prejudecăţi al conştiinţei, generat de condiţia socială şi psihologică a individului. Peste cunoştinţele obiective generate de experienţa empirică şi ştiinţifică, s-ar suprapune credinţele şi prejudecăţile, impuse de presiunea grupului social. „Societăţile, ca şi indivizii, îşi creează realităţi aparte, basme mitologice, adeseori absurde, cîteodată chiar primejdioase, dar care în conştiinţa lor subiectivă au o anumită semnificaţie şi corespund la un anumit rol. Astăzi încă, aceste realităţi suprapuse sunt vii în viaţa societăţilor... Şi astăzi atîţia oameni ascultă realitatea lor interioară, călcînd, cu toate pericolele, realitatea biologică." [1]

În cîmpul epistemologiei, Mihai Ralea dorea aşadar să se situeze pe o poziţie intermediară între punctul de vedere al „realismului naiv", căruia îi reproşa identificarea conştiinţei cu simpla adaptare la exigenţele realităţii, fără a putea da seamă de funcţia ei plăsmuitoare, şi cel al kantismului ortodox, căruia îi reproşa de a fi transformat raţiunea şi categoriile ei într-un „capitol de cvasi-teodicee", în „afară de contingenţele şi vicisitudinile omeneşti". Conştiinţa nu vine în întîmpinarea realităţii dezarmată, ci înzestrată cu un număr de scheme şi ipoteze, destinate a o ajuta să se orienteze: Ralea va pune un accent special pe puterea fabulatorie a conştiinţei, chemată să asigure echilibrul personalităţii psihice prin diversele „acte de credinţă" (el va invoca mereu exemplul faimosului „pariu" al lui Pascal). Schemele şi ipotezele prezente în orice act perceptiv nu au însă un caracter transcendental, în clasicul înţeles kantian al cuvîntului, ci sînt determinate de condiţia psihologică şi socială specifică a subiectului. Mihai Ralea va nutri chiar credinţa că ar putea oferi „un regain de jeunesse" filozofiei kantiene, înlocuind ideea apriorismului transcedental prin cea a unui apriorism psihologic şi sociologic[2]. Să reţinem aci doar ideea caracterului *dinamic* al conştiinţei, văzută ca un complex de *tendinţe*, şi sub influenţa mult preţuitului psihiatru şi psiholog Pierre Janet: propunînd studiul condiţionării actelor de cunoaştere prin structura diferenţiată a subiectului (determinat din unghiurile familiei, profesiunii, clasei etc.), Mihai Ralea oferea un exemplu concludent al *relativismului psihologic şi sociologic*, pe care înţelegea să-l promoveze în studiile sale din cele mai variate cîmpuri ale culturii.

*

Este sigur că Ralea a putut arăta o înţelegere egal de pătrunzătoare faţă de artişti atît de deosebiţi ca Gide sau

---

[1] Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1925, Felix Alcan, deuxième edition, p. 542, p. 605—606 şi urm.

[1] Mihai Ralea, *Sociologia şi teoria cunoaşterii*, în volumul *Contribuţii la ştiinţa societăţii*, p. 224—225.

[2] Idem, *Legitimitatea apriorismului. Justificarea psihologică*, în volumul *Psihologie şi viaţă*, ed. cit., p. 281.

Amiel şi Anatole France, Proust sau Rilke şi Balzac sau Thomas Hardy, Arghezi şi Sadoveanu sau Topîrceanu, deoarece propria sa alcătuire spirituală îi oferea resursele necesare pentru o asemenea disponibilitate a gustului. Exista în mod egal la autorul volumului *Atitudini* o sensibilitate ascuţită pentru starea de „provizorat moral" a epocii postbelice, pentru criza iremediabilă a valorilor dominante în vechea lume a progresului liberal şi certitudinilor pozitiviste, dar şi o sete de echilibru şi regenerare democratică a societăţii, vizibilă în formularea „ideii de ordine" ca fiind cel de al doilea imperativ esenţial al generaţiei sale[1]. Convingerea că vechile tipare ale conformismului burghez sînt condamnate la o eroziune fără scăpare apare omniprezentă, fie şi subiacent, în consideraţiile lui Ralea : epicureismul, calculul rece şi prudenţa trebuiau să facă loc eroismului, spiritului de sacrificiu şi vieţii patetice. Un articol trimis din Paris revistei *Gîndirea*, apărut în numărul din februarie al anului 1922, ni-l arată statuînd o opoziţie semnificativă între mentalitatea epicureică şi plat-raţionalistă a occidentului şi spiritul jertfei şi muceniciei al eroilor marii literaturi ruse. „Un om inteligent în sensul occidental neagă cea mai uşoară contradicţie : prin aceasta omoară complexitatea ; nu cunoaşte cea mai slabă imprecizie : prin aceasta distruge nuanţele ; ignorează cea mai mică şovăială : prin aceasta omoară evoluţia. Pe măsură ce omul devenea un perfect manechin logic, viaţa fecundă, cu absurditatea ei creatoare, cu elanul ei neînfrînat de silogisme ori de norme, îl părăsea."[2] Alegîndu-şi ca leit-motiv, în juvenilul său elan antiintelectualist, ideea că „numai obscuritatea e fecundă", autorul articolului din *Gîndirea* celebra viaţa victorioasă, care ţîşneşte din „căutarea dureroasă" şi „chinul neastîmpărat", şi cita aprobator elogiul nietzschean al vieţii eroice : „Nimic nu ne-a devenit mai străin decît acest ideal al trecutului : pacea sufletului ; nimic nu ne face mai puţin poftă decît morala de ruminant (rumegător, n.n.) şi fericirea lîncedă a unei conştiinţe liniştite"[3]. Interesul lui Ralea pentru apostolii unei reforme morale, menite să dizolve filistinismul şi conformismul vechii lumi, de la Nietzsche, care ceruse „revizuirea tuturor valorilor", la Guyau, care visa o „morală fără constrîngere şi sancţiune", sau Ibsen, care revendicase drepturile absolute ale individului dincolo de orice autoritate[1], se asocia însă strîns, în planul convingerilor politice, cu fidelitatea sa faţă de idealul democraţiei autentice. Admiraţia sa constantă pentru Constantin Stere şi portretul semnificativ pe care i l-a făcut, într-un ciclu de articole tipărite în *Adevărul* din iulie 1926 (retipărit în *Viaţa românească* la moartea lui Stere), o probează fără echivoc : „...Ceea ce e mai însemnat însă, pentru mine, e *aspectul patetic* al vieţii sale. Românii noştri trăiesc fără grandoare, fără risc, fără fior demonic. Eroismul şi mucenicia nu-i atrag.

Viaţa noastră e săracă, ternă, dar mai ales trivială, fiindcă e rezumată la valori de confort şi epicureică juisare. C. Stere a avut o viaţă plină ca a unui aventurier, ca a unui sfînt şi ca a unui tiran. A dominat însă aspectul eroic... *C. Stere e simbolul etic al democraţiei româneşti.*"[2] Simetria cu ideile exprimate în articolul din *Gîndirea*, accentele fiind însă puse de astă dată pe eroismul luptei pentru instaurarea unei autentice democraţii, ni se pare elocventă.

Antinomiile din fiinţa unui scriitor ca André Gide, cu instabilitatea ei perpetuă şi oroarea ei de fixitate, au găsit în Ralea un interpret receptiv şi pătrunzător, deoarece criticul român descifra în tribulaţiile conştiinţei lui Gide o formă a crizei pe care o traversa vechea societate burgheză şi morala ei. Ideea gidiană a „disponibilităţii", şi una din expresiile ei extreme : teoria acţiunii imotivate şi a „actului gratuit", exemplificată în *Les Caves du Vatican*, puteau fi interpretate prin prisma şubrezirii vechilor convenţii şi norme morale drept simptome tipice ale anarhiei şi provizoratului din epoca postbelică. Mihai Ralea se arăta cu deosebire interesat de reflexele morale şi psihologice ale stării de criză. Pierderea încrederii în vechi-

---

[1] Cf. eseul *Misiunea unei generaţii*, în *vol. cit.*, p. 81 şi urm.

[2] *Rusia şi Europa*, în *Gîndirea*, 1 februarie 1922, p. 350.

[3] *Ibid.*, p. 352.

---

[1] *Ideea de revoluţie în doctrinele socialiste*, p. 355.

[2] *Viaţa românească*, 1937, numărul omagial dedicat lui C. Stere.

le norme şi tipare ar fi adus cu sine sentimentul de contingenţă a existenţei, ar fi reabilitat ideea de autonomie a voinţei şi de disponibilitate pentru actele cele mai imprevizibile; noţiunea de caracter unitar şi rectiliniu ar fi intrat într-o criză serioasă, fiind înlocuită prin ideea eului multiplu, eterogen şi chiar simultan contradictoriu. Cunoscutele consideraţii ale lui Gide despre structura morală a eroilor dostoievskieni îi ofereau criticului român o cheie pentru a interpreta opera însăşi a scriitorului francez. Ralea folosea prilejul pentru a pune în valoare paralela între discontinuismul moral şi psihologic al eroilor lui Gide şi discontinuismul filozofic, „antideterminist şi liberator", din curentele de gîndire ale vremii (Renouvier, Boutroux, Bergson). Criticul identifica însă mai ales în cultul gidian al *sincerităţii*, în emanciparea programatică de imperativele externe (definite ca simple prejudecăţi şi ipocrizii), în toleranţa nu numai faţă de pasiuni, dar şi de vicii, inclusiv în interesul pentru straniu şi pervers (de aci preocuparea pentru Freud) tot atîtea simptome de reacţiune împotriva „filistinismului mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă"[1], dar şi incapacitatea lui Gide de a articula o adevărată nouă morală. Spiritul lui Gide era cel al unei tipice figuri de tranziţie, nu lipsit „de un anumit eroism, de o anumită grandoare": „E o doctrină de viaţă scurtă, expresia primei reacţiuni contra principiilor, prejudecăţilor, ipocriziilor. Cum am mai spus, e un provizorat moral."[2]

Paralela între mentalitatea filozofică şi literatură, considerate deopotrivă ca expresii definitorii ale timpului, este urmărită şi în cazul operei lui Proust. Mihai Ralea a revenit în repetate rînduri, de la „Scrisorile din Paris" şi pînă la reflecţiile adunate în volumul *Valori*, trecînd prin diversele sale eseuri, asupra implicaţiilor sociale şi morale ale filozofiei lui Bergson. Critica împotriva mecanicismului şi determinismului ar fi exprimat la Bergson o reacţie împotriva vieţii artificiale şi mecanizate în condiţiile capitalismului şi industrialismului modern; protestul împotriva unui tip de existenţă cuantificat şi standardizat

---

[1] Mihai Ralea, *André Gide*, în volumul *Înţelesuri*, Bucureşti, 1942, Cugetarea Georgescu-Delafras, p. 274.

[2] *Ibid.*

avea drept termen compensatoriu reabilitarea ideii de calitate şi a purei vieţi interioare, cu fluxul ei genuin, nesupus „mecanismului excesiv care reglementează mişcările de manechin mort ale lumii moderne"[1].

În ordinea morală şi caracterologică, o asemenea reacţie duce la dizolvarea concepţiei silogistice asupra caracterului uman, la subminarea ideii de personalitate liniară şi la celebrarea eului multiplu, complex şi discontinuu. Bogăţiile infinitezimale ale vieţii interioare, cu acele specifice „intermittences du coeur", şi „progrès irréguliers de l'oubli", despre care vorbea Proust, au fost explorate de romancierul francez cu o metodă sensibil influenţată de concepţia bergsoniană asupra duratei interioare, văzută ca adevărata zonă de autenticitate a sufletului. Marcel Proust apare în interpretarea lui Ralea ca echivalentul literar desăvîrşit al punctului de vedere bergsonian asupra temporalităţii psihice, al vieţii care „ţîşneşte peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic". „Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică şi la aceea a realităţilor exterioare, chiar *procedeele,* chiar maniera de disecare şi de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, aşa ar fi scris-o."[2] Şi Mihai Ralea ilustrează cu exemple foarte convingătoare metoda proustiană, opusă celei balzaciene sau stendhaliene, de cufundare nemijlocită în fluxul discontinuu al vieţii interioare şi inegalabila facultate a romancierului de a lumina zonele clar-obscure ale inconştientului.

În acelaşi spirit este identificată şi *subtilitatea* ca o trăsătură definitorie a spiritului proustian. Formulînd observaţia foarte pătrunzătoare că „nu trebuie de confundat *subtilitatea* cu *delicateţea.* Aceasta e de ordin moral, cealaltă de ordin logic" şi văzînd în subtilitate „un fel de alexandrinism al delicateţei", criticul o atribuie condiţiei specific iudaice a romancierului (pentru exemplificarea ideii este invocată „dialectica scăpărătoare, turmentată pînă la neurastenie, a lui Bergson ori G. Simmel", în opoziţie cu „bun-simţul burghez şi bonom al lui Hegel sau

---

[1] M. Ralea, *Marcel Proust,* în vol. *Înţelesuri,* ed. cit., p. 135.

[2] *Art. cit.,* p. 138.

Spencer", sau „dialectica artificioasă a lui Spinoza" în opoziție cu „argumentația realistă a lui Descartes", exemplu mai puțin persuasiv). Mihai Ralea nu se arată mai puțin receptiv pentru o asemenea atitudine, în care vede reacția adecvată față de o lume tot mai complexă și mai diferențiată.

Sensibilitatea lui Ralea față de o asemenea familie de scriitori, compusă îndeosebi din firi individualiste, dezadaptate în raport cu exigențele brutale ale societății, adevărați „eroi și martiri ai auto-analizei", de o finețe care sfidează morala curentă a „robustei biologii", o regăsim și în înțelegerea particulară arătată lui Henri Frédéric Amiel. Egotismul, abulia, frica de acțiune și cultul purei interiorități erau trăsături ale lui Amiel fixate cu o mînă sigură de către critic. Convingerea că orice contact cu exterioritatea nu poate fi decît pătat de mărginire și imperfecțiune și că adevărata zonă de integritate a sufletului poate fi regăsită doar în interioritatea pură, critica intelectualismului în numele moralismului, a lui Socrate în numele lui Isus, ca și dezavuarea tendinței de a înlocui „sufletul" prin „spirit", religia prin filozofie, îl apropiau sensibil pe Amiel de romanticii germani; rezervele sale explicite față de egalitarismul democratic, în care denunța pericolul ca uniformitatea să sacrifice „excelentul, remarcabilul, extraordinarul"[1], se înscriu în cadrul aceluiași perimetru de gîndire. Se poate spune că prin numeroasele sale reflecții de acest gen, cuprinse în paginile *Jurnalului intim* redactat pe la mijlocul secolului trecut, scriitorul elvețian anticipa romantismul anticapitalist al multora dintre scriitorii și gînditorii de mai tîrziu. Mihai Ralea se oprea îndeosebi asupra neobișnuitelor virtuți de autoanalist ale lui Amiel, insistînd asupra predilecției sale pentru zonele mobile și nedeterminate ale sufletului, pentru virtualitate, devenire și proteitate; el identifică însă astfel în Amiel, pe bună dreptate, un precursor al stărilor de spirit incorporate în neoromantismul și simbolismul de la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui următor. Interesul special pentru un scriitor ca Amiel se explică poate și prin afinitățile între spiritul multora dintre reflecțiile din *Jurnal* și anumite componente ale gîndirii lui Ralea însuși. Să nu uităm critica lui Ralea împotriva „intelectualismului" și „raționalismului excesiv" al lumii burgheze moderne, prin care el înțelegea să denunțe mercantilizarea și mecanizarea existenței în condițiile civilizației capitaliste (sensibil influențat și de critica lui Marx și Engels, din *Manifestul Comunist*, la adresa societății burgheze ca agent de dizolvare a sentimentelor nobile), deplîngînd în același timp faptul că „de la politică la economie și de la artă la dragoste, misterul dispare pe nesimțite din lumea contemporană"[1]. Nu ne-ar fi greu să apropiem asemenea considerații de romantismul anticapitalist, cu inevitabilele lui implicații spiritualiste, al unora dintre reflecțiile lui Amiel: „Spleen-ul va deveni maladia secolului egalitar. Utilul va înlocui frumosul, industria arta, economia politică religia, și aritmetica poezia".[2] Să amintim, în acest context, și interesul semnificativ arătat de Ralea, alături de cel cunoscut pentru critica bergsoniană a mecanicismului, față de studiile lui Georg Simmel, impregnate de un tipic romantism anticapitalist, cu privire la mortificarea vieții prin obiectivarea ei în instituții sau forme de cultură[3]. Simmel extrapola pe un plan metafizic, în *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, opoziția lui Tönnies între viața organică a comunității și cea mecanică a societății. Oricîtă afinitate și-ar fi descoperit cu impulsul generator al unor asemenea curente de gîndire (critica existenței artificializate și standardizate în numele „vieții"), Mihai Ralea nu va împărtăși nici direcția lor filozofică și cu atît mai puțin implicațiile lor social-politice: el nu va accepta nici ideea mortificării vieții prin conștiință și nici opoziția lui Klages între „suflet" și „spirit", ci va apăra, dimpotrivă, „drepturile imprescriptibile ale intelectualismului" (mai ales cînd va fi confruntat cu efectele social-politice ale vitalismului și iraționalismului) și va face, în *Explicarea omului*, elogiul activității inhibi-

---

[1] Henri Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Genève-Paris 1922, p. 38-39, 43-44 și 49.

---

[1] Mihai Ralea, *Considerații asupra epocii noastre*, în volumul *Comentarii și sugestii*, 1928, Editura Casei Școalelor, p. 21.

[2] Henri Frédéric Amiel, *op. cit.*, p. 49.

[3] Mihai Ralea, *Psihologie și viață*, ed. cit., p. 6-7.

tive a conştiinţei, pe întreaga gamă a manifestărilor ei, împotriva exploziei necontrolate a instinctelor. Înţelegerea simpatetică pentru „abulia lui Amiel“ nu rămînea mai puţin reală, deoarece criticul descoperea în conformaţia spirituală a scriitorului elveţian o expresie a tensiunii între utilitarismul mărginit al lui „homo faber“ în lumea modernă şi exigenţele superioare ale intelectualului: „Morala: judecaţi oamenii în funcţie de condiţiile şi mediul care i-a determinat, şi nu „sub specie aeternitatis“. Dar aceasta revine a scuza orice oricui. Desigur. De ce nu? Într-atît e atît de adevărat că toate căile duc la indulgenţă şi înţelegere.“[1]

Receptivitatea arătată „poeziei pure“ a unui Rilke sau Valéry se desfăşoară sub semnul unei înţelegeri analoage pentru muzica interiorităţii pure, emancipată de contactul cu pîngăritoarea exterioritate. Scriind despre Rilke, criticul definea astfel „starea pură“ din versurile liricului german: „Visul său, degajat de orice materializare, de orice balast inutil, reflectează zvîcnirea primară directă, nealterată a pulsaţiei sufleteşti. Poezia sa se înalţă curată de orice pîngărire obiectivă, imaculată ca o rugăciune adresată dumnezeirii.“[2] Este semnificativ că aruncînd punţi între poeţi atît de opuşi ca „sentimentalul, fluidul şi misticul“ Rilke şi „cerebralul, lucidul şi precisul“ Valéry, Ralea alegea drept cheie hermeneutică pentru a defini starea lor comună: *puritatea*, tot un concept împrumutat din Bergson. Fondul adînc, ultim al conştiinţei l-ar forma ritmul interior al sufletului, acea „schéma dynamique“, despre care a vorbit filozoful francez, vibraţie imponderabilă, prealabilă oricărei materializări şi concretizări: criticul descoperă în „poezia pură“ expresia tocmai a acelui „ritm“ transcendent cuvintelor şi ideilor finite, identificînd în poezia modernă „un gest direct al adîncului sufletesc, disociat de alianţele lui exterioare“[3] (apropierea neaşteptată între intelectualismul extrem al poeziei lui Valéry şi ideea bergsoniană a „schemei dinamice“ o făcuse Thibaudet; criticul român şi-o însuşeşte ca întemeiată).

---

[1] Mihai Ralea, *Amiel*, în volumul *Înţelesuri*, p. 261.
[2] *Note despre Rainer Maria Rilke*, în *vol. cit.*, p. 169.
[3] *Ibid.*

Fără a subaprecia cîtuşi de puţin interesul lui Ralea pentru literatura scriitorilor egoişti, interiorizaţi, stăpîniţi de demonul modern al problematizării sau devoraţi de „otrava complicaţiei anarhice, pe care civilizaţiile noastre cu gust de perversitate se amuză să o verse în suflete“ (formula din urmă este aplicată lui Maurice Barrès, scriitor în care criticul preţuia înainte de toate „cazul complicat de sensibilitate estetică“[1]), ni se pare limpede că simpatia sa durabilă se îndrepta, în acord cu opţiunile sale filozofice, către literatura inspirată de o ordine coerentă a lumii şi pasiunilor umane. Exemplul poate cel mai elocvent ni-l oferă textul admirabil dedicat lui Anatole France. Ov. S. Crohmălniceanu a indicat foarte bine, în secţiunea dedicată lui Ralea din cartea sa *Literatura română între cele două războaie mondiale*, cele „două impulsuri contrarii (care) par să-şi dispute reacţiile criticului“: alături de operele „concentrate asupra unor universuri foarte particulare şi psihologii singulare“, Mihai Ralea se simţea îndemnat „să aprecieze literatura cu o mare capacitate reprezentativă, tipologia morală normală, echilibrată...“[2] Se ştie cît de mult preţuia autorul *Explicării omului* aptitudinea fiinţei umane de a-şi cenzura „urgenţa vitală“, de a-şi domina impulsurile şi pasiunile. Ideea cardinală a eseului său de raţiune practică era facultatea omului de a-şi orchestra şi dirija reacţiile primare, „biologice“, de a le trece prin numeroase filtre şi de a le supune unor multiple mediaţiuni cu scopul de a atinge obiective tot mai complicate şi rafinate: îndată ce individul descoperă că existenţa sa este condiţionată de cea a semenilor săi şi de cea a întregului univers, el se ridică la treapta unor acte şi conduite complexe, reprezentînd interesele speţei umane în integralitatea ei. Mihai Ralea şi-a formulat *in nuce* încă în textul său din 1925 despre Anatole France ideea pe care o va dezvolta mai tîrziu în studiul *Definiţia omului* (1928) şi în cartea sa de antropologie filozofică *Explicarea omului* (1946); „Dacă gîndim o clipă la sensul în care a evoluat omenirea, o concluzie firească ne apare: mersul omului e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieții. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de a face cu instinctul de conservare."[1] Anatole France era celebrat de Ralea ca unul din acele exemplare de elită ale speței care ar fi încarnat în modul cel mai desăvîrșit idealul său antropologic: „marele maestru" și-ar fi cucerit „calmul divin" printr-o emancipare suverană de impulsivitatea și impetuozitatea vitală, de violența și „logica directă, rapidă a fiziologiei animale", ajungînd să privească viața cu acea înțelepciune atotcuprinzătoare și detașată, pe care o au numai spiritele cu adevărat superioare (pe care au avut-o cei dintîi filozofi antici, de la Epicur la stoici, nu întîmplător evocați direct sau indirect de critic, atunci cînd vorbește de „ataraxie" sau de indiferența față de afecte ca „frica" și „speranța", spre a le apropia de „calmul de regal aristocratism" al lui France). Imaginile folosite de Ralea sînt, aci mai cu seamă, remarcabile prin marea lor putere de caracterizare morală și estetică: rîsul lui France ar fi fost unul „cosmologic", „de natură universală asemenea unui sistem metafizic", atît de omnicomprehensivă era indulgența cu care scriitorul privea spectacolul oamenilor și pasiunilor lor. Admirația îi inspiră criticului hiperbole memorabile: „Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filozofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. În evoluția frămîntatei noastre spețe, el pare să fi trecut stadiul în care se menține orgoliosul «homo sapiens» de cîteva zeci de mii de ani."[2] Geniul lui France este însă de altă natură decît cel al unei „uraganice dezlănțuiri de forță", „izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei față de mediul care a produs-o": el ar fi fost, la antipodul concepției romantice despre geniu, produsul unor acumulări și stratificări îndelungate, a mileniilor de îndelungată și răbdătoare civilizare a ființei umane, ceea ce explică „natura (sa) normală", apropiată de conceptul goethean al omului integral.

---

[1] *Maurice Barrès*, în *Înţelesuri*, p. 201.
[2] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti 1975, p. 369.

Dialectica gustului lui Ralea și direcțiile disponibilității sale estetice sînt ilustrate foarte bine și de admirația pe

---

[1] *La moartea lui Anatole France*, în *Înțelesuri*, p. 240.
[2] *Art. cit.*

care i-o trezea un roman ca *Tess d'Urberville* al lui Thomas Hardy: literaturii de introspecție, dominată de acel „culte du moi", despre care a vorbit Maurice Barrès (alături de care erau citați, spre exemplificare, Amiel și Proust), criticul îi opunea proza stenică, echilibrată, dominată de „exteriorism" și de „realism moral" a romancierului englez. Thomas Hardy era un autor favorit al grupului *Vieții românești* (D. I. Suchianu, cel dintîi, și apoi G. Ibrăileanu, în două rînduri, au scris despre el). Păgînismul, naturismul, ruralismul stenic opus cinismului burgheziei parvenite, generozitatea și profundul simț moral, dezvoltat pe fondul religiozității protestante, sînt fixate cu obișnuita perspicacitate de moralist și psiholog a criticului. G. Călinescu era în mod evident nedrept cu Ralea cînd scria că „opera îi servește nu atît ca obiect de contemplare, cît ca pretext pentru o lungă plimbare ideologică."[1] Cînd în articolul despre Thomas Hardy, spre a-și întemeia teza despre legătura între „exteriorismul" romancierului, înțeles ca maximă deschidere a funcțiilor sale perceptive către realitate, și robustețea lui morală, criticul face apel la teoria „tensiunii sufletești", expusă de Pierre Janet în capitolul din *Tratatul de psihologie* al lui G. Dumas, el nu face decît să ofere o justificare mai adîncă, cu argumente culese din cîmpul științei psihologice, unei caracterizări morale și estetice. Sănătatea sufletească a lui Hardy este explicată prin dezvoltarea facultății, numită de Pierre Janet „la fonction du réel", în care psihologul francez vedea forma cea mai evoluată a activității psihice; „visătoria stearpă, subiectivismul, analismul, introspecția" erau pentru Janet, după exacta observație a lui Ralea, faze inferioare ale tensiunii sufletești. Verva asociativă a criticului nu se desfășoară astfel cîtuși de puțin în afara substanței estetice a operelor. Cînd vorbindu-ne de ferocitatea sau cruzimea monstruoasă a unor eroi balzacieni de tipul Crevel sau M-me Marneffe din *Cousine Bette* autorul textului despre Balzac ne „plimbă", ca să folosim expresia lui G. Călinescu, prin tezele lui Marx despre acumularea capitalului, despre disoluția vechilor raporturi feudale și apariția celor burgheze, întemeiate pe „neînfrînata pornire către spoliație", sau ne oferă considerații despre deosebirea între capitalul bancar și cel industrial — pentru a explica lăcomia paroxistică a lui Crevel („E *Capitalul* făcut om") — el nu face decît să ne deschidă o perspectivă în adîncime asupra caracterologiei balzaciene. Mihai Ralea a fost printre cei dintîi care au încercat să dezvăluie resorturile profunde ale afinității lui Marx pentru Balzac (chiar dacă el identifică grăbit, inspirat de o idee superficială a lui Sombart, spiritul demistificator al lui Marx cu cel al unui „pesimist", în sensul schopenhauerian al cuvîntului, asociind mereu conceptele de „materialism" și „pesimism").

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941, București, Fundația Regală pentru Literatură și artă, p. 827.

Mihai Ralea refuza să accepte separația tranșantă între psihologic și estetic, între personalitatea practică și personalitatea poetică a artistului. Omogenizarea și intensificarea la care este supus materialul sufletesc al artistului în momentul excepțional al *expresiei artistice* nu ne-ar dispensa să studiem proprietățile intrinseci ale acelui fond sufletesc. Diafragma izolatoare pe care o introducea între ființa practică a artistului și ființa lui poetică autonomismul estetic intransigent al lui Paul Zarifopol i se părea de neconceput. Opera de artă este, ca și scrisul, o „caligrafie", din care „se poate ceti fondul sufletesc, și invers": „În fond, aptitudinea către frumos are două fețe, una interioară, neexprimată, virtuală, și alta exprimată, realizată estetic, după cum lentila are o față convexă și una concavă."[1] Analiza estetică nu poate fi despărțită de psiho-sociologia creației artistice și judecata literară este asociată cu reprezentativitatea operei sub raport social și psihologic. Biologia (leucemia spre a explica „rarefacția vitalității" din poezia lui Rilke), psihologia facultăților, psihologia diferențială: a vîrstelor, a claselor sociale sau a comunităților etnice, sociale, etice etc., sînt puse succesiv la contribuție, în funcție de împrejurări, spre a lumina mecanismele genetice și fizionomia specifică a operelor. Impresia fundamentală pe care i-o comunică, de pildă, *Cuvintele potrivite* ale lui Arghezi: „amestecul de sublim și stîngăcie", de „măreț și mizerabil, de perfecție și ratare" capătă imediat, în interpretarea criticului, o motivație în același timp estetică și psihologică. Producția literară a lui Arghezi ar fi rezultatul unei „mari energii sufletești lipsită de facilitatea de exprimare": „Un formidabil elan oprit un moment în desfășurarea lui de o neputință de realizare"[1].

Observațiile cu privire la tensiunea neobișnuită din versurile argheziene și la efectele ei specific estetice sînt puse totodată în legătură cu ceea ce lui Ralea i se pare a fi nota esențială a psihologiei poetului: revolta „funcțională" a lui Arghezi sau „anarhismul" său funciar; pornit pe panta tranzițiilor rapide, criticul asociază anarhismul cu condiția sufletească specifică a fostului monah și mai ales cu atmosfera cercurilor anarhiste și nihiliste din Elveția la sfîrșitul secolului trecut.

Opera lui Sadoveanu este înfățișată ca o expresie rezumativă a întregii umanități românești. După ce a propus o explicație bazată pe considerații de geopsihologie: combinația *spiritului pandur*, născut din tradiția haiducilor și luptătorilor olteni, cu sentimentul aproape panteistic al firii, făcut din „contemplație blîndă, pasivă, poetică", specific *sufletului moldovenesc*, criticul reconstituie universul operei lui Sadoveanu scandînd principalele etape ale formării sufletului românesc. Textul capătă o viață independentă, grație imaginației ideologice a criticului și ipotezei fecunde care cimentează construcția eșafodată. Mihai Ralea demonstrează foarte convingător că opera lui Sadoveanu cuprinde în ea un „raccourci" al „genezei noastre psihice de la geologie la psihologie": natura primordială, obscuritatea începuturilor cu primele încercări de auto-afirmare ale unor ființe bîntuite încă de teroarea superstițiilor și de mizeria fizică, apariția haiducului și a eroului de baladă, portretele firilor învinse, plecate sub vitregia împrejurărilor, după secole de dominație străină, drama nobleței „orientale și arhaice" în clipa cînd a trecut prin revoluția sufletească a legăturii cu occidentul. Considerațiile sociologice cu privire la condiția specifică a boierimii moldovenești, care nu s-a putut adapta la noile reguli ale civilizaţiei burgheze („Doctoria a fost aşa de tare, încît a omorît aproape bolnavul"), spre deosebire de nobilimea engleză, care a ştiut să se „îmburghezească" la timp, cu mult simţ al oportunităţii istorice, nu au nici de astă dată un caracter extraestetic. Ele sînt menite să ne introducă în universul specific al unor scrieri sadoveniene, ca *Venea o moară pe Siret*, explicîndu-ne în acelaşi timp tonalitatea lor afectivă fundamentală : mîhnirea şi poezia lor crepusculară.

---

[1] Mihai Ralea, *Critică psihologică și critică estetică*, în *Viața românească*, XVIII, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 215.

[1] Mihai Ralea, *Tudor Arghezi*, în *Înțelesuri*, p. 9-10.

Şi în analiza primului volum din trilogia lui Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, criticul va folosi observaţiile sociologice cu privire la natura marei burghezii rurale de dincoace de Milcov spre a reconstitui lumea specifică a romanului şi a caracteriza modul ei de viaţă : clasa căreia îi aparţin eroii romanului ducea o „viaţă occidentală, prin tendinţi, dar profund naţională prin ceea ce ţine de instinct şi de inconştient". Era o lume în care domnea „bonomia deplină, bucuria de a trăi", „viaţa luată sub aspectul ei amabil, spiritual şi confortabil". Interesul cade însă de astă dată pe subtila analiză a sufletului adolescent şi pe justificarea compoziţiei anarhice şi baroce a romanului dintr-o asemenea perspectivă. O comparaţie ingenioasă şi surprinzătoare, tipică pentru fantezia ideologică a eseistului, între psihologia adolescentului şi elanul vital bergsonian, spre deosebire de cea a omului matur, a cărui dezvoltare s-ar apropia mai mult de schema liniară a evoluţiei propusă de Spencer, îi îngăduie lui Ralea să precizeze sugestiv deosebirea între compoziţia romanului clasic, bazată pe diviziunea acţiunii în cîteva momente culminante, urmînd schema psihologică a omului matur, şi compoziţia primului volum din *La Medeleni*, unde viaţa se revarsă impetuoasă, imprevizibilă şi neastîmpărată, urmînd fidel ritmul şi tensiunea vieţii adolescente şi procedeele de evoluţie ale elanului vital. Este aci un exemplu elocvent de „analiză psihologică a procedeelor estetice", metodă în care Ralea crezuse a descoperi caracteristica principală a criticii lui Ibrăileanu : după cum se vede, înscriindu-se pe linia spiritului rector al criticii de la *Viaţa românească*, Ralea foloseşte el însuşi, în cazul de faţă, ca şi în multe altele, acelaşi principiu.

Lipsită de orice pedantism doctrinar, critica lui Mihai Ralea este cea a unui „creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă", spre a folosi o formulă a sa, care a făcut o bogată carieră chiar în rîndurile neprietenilor sau adversarilor săi. El nu lasă, nici un moment, impresia că ar aborda opera literară cu un sistem estetic preconceput, cu o metodă riguros articulată ; preocuparea sa este de a identifica o calitate dominantă a operei, *la faculté maîtresse*, pe calea unei intuiţii centrale, a unei *impresii*, în jurul căreia sînt acumulate ulterior o profuziune de observaţii şi asociaţii psihologice, morale, istorice, sociologice etc. O asemenea impresie are adeseori drept obiect „concepţia despre lume" a scriitorului (revolta „funcţională" a lui Arghezi, exteriorismul lui Th. Hardy, ideea hazardului şi a fatalităţii la Johan Bojer etc.), apropiindu-l pe Ralea de metoda lui Ibrăileanu : criticul o dezvoltă însă cu o totală libertate în alegerea argumentelor, fără a arbora vreo preocupare sistematică, fără a-şi ordona observaţiile în funcţie de un canon. „Impresionismul" său este desigur unul precumpănitor ideologic, şi nu „muzical", dar critica lui Mihai Ralea este şi cea a unui artist, care trăieşte ideile, le exprimă plin de volubilitate într-o frază plastică şi pulsînd de autenticitatea gîndirii, risipind cu nonşalanţă observaţiile psihologice, pătrunzătoare şi originale, caracterizările sociologice, exacte şi inteligente.

Să nu uităm că Ralea a fost receptiv la critica îndreptată de William James împotriva oricărei concepţii moniste asupra lumii, întemeiată pe cultul „Absolutului" : fervoarea arătată de James mentalităţii pluraliste şi descentralizatoare, ideilor de variaţie, noutate şi discontinuitate, o putem regăsi şi în elasticitatea programatică a criticii lui Ralea, ca şi în justificarea oferită de el definiţiei criticului.

Este adevărat că Mihai Ralea nu s-a dedicat un timp mai îndelungat criticii literare, că miezul activităţii sale pe acest tărîm se localizează în intervalul fecund al anilor 1922—1928 (ulterior a mai scris critică mai mult sau mai puţin întîmplător), după cum este adevărat că în cîmpul literaturii române s-a ocupat cu precădere de scriitorii din jurul *Vieţii româneşti* (spiritul *pro domo* i-a afectat fără îndoială în cîteva împrejurări obiectivitatea judecăţii, cum s-a întîmplat de pildă în cazul romanului *Concert din muzică de Bach* sau al versurilor lui Camil Petrescu). Farmecul și prospețimea articolelor sale se păstrează însă intacte. I s-a reproșat „lipsa de intuiție poetică" (E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române...*, II, p. 117), „o mulțime de dogmatisme și de prejudecăți pe care criticul n-a avut vreme să le examineze" (G. Călinescu, în *Istoria literaturii...*, p. 827), sau „pontoanele extraartistice, parazitar anexate fluviului impresiilor de natură estetică", cum numea Pompiliu Constantinescu, în 1927, „punctele de vedere" formulate de Ralea. Ni se pare însă că asemenea judecăți nu au o acoperire, ele izvorînd, în mod paradoxal, tocmai dintr-o „mulțime de dogmatisme și prejudecăți", pe care cei în cauză nu au avut vreme să le examineze și să le revizuiască (doar la Pompiliu Constantinescu se observă în timp o modificare a poziției, în sensul unei comprehensiuni tot mai accentuate a spiritului și talentului lui Ralea).

Mihai Ralea a fost un actor principal în controversele iscate de problema autonomiei și eteronomiei valorii estetice între partizanii diferitelor opțiuni. Izolarea energică a valorii estetice din complexul celorlalte valori ale spiritului, preconizată nu numai de E. Lovinescu sau Mihail Dragomirescu, dar și de un colaborator atît de prețuit al *Vieții românești*, ca *Paul Zarifopol*, a trezit în el, ca și în G. Ibrăileanu, o împotrivire foarte vehementă. Ar fi cu totul inexact să se vorbească de un simplu act de obediență al criticului mai tînăr, atît de deschis formelor de artă modernă ale timpului său și contextului lor filozofic, față de directivele criticului mai în vîrstă, format la școala curentelor de gîndire dominante în ultima parte a secolului al XIX-lea. Orientarea atitudinii sale se desemna la Ralea încă la Paris, după cum reiese clar din următoarele rînduri, cuprinse într-o scrisoare trimisă la începutul anului 1923 lui G. Ibrăileanu: „La noi, unde critica apreciativă e indispensabilă, o revistă nu se poate resemna la un rol pur literar. Ea trebuie să aibă o atitudine culturală, să redirijeze, să conducă. Sînt atîtea lucruri de combătut și reformat..." Și Ralea indica printre principalele obiective ale reformelor necesare: „aspectul actual al literaturii, artificialitatea voită și nenaturală de a înlătura *ideile* și

sentimentele pentru senzații etc., etc."[1]. Mihai Ralea nu a înțeles revendicarea energică a lui Zarifopol de a disocia activitatea estetică din complexul „formelor corale ale culturii" ca produsul unui scrupul strict logic, dictat de o exigență analoagă cu cea a faimoasei „logica dei distinti" a lui Benedetto Croce: a discrimina riguros diferitele teritorii ale spiritului, asigurînd fiecăruia autonomia cuvenită. Polemica agresivă a lui Zarifopol împotriva istorismului și psihologismului și mai ales împotriva obiceiului curent de a trata operele literare ca simplu „izvor de ideologii sociale" îl făcea pe criticul *Vieții românești* să tresară alarmat din cel puțin două motive: ideea lui Zarifopol că înțelegerea specific estetică a unei opere de artă este sinonimă cu priceperea ei *tehnică* (a analiza ritmica și simetria ei, morfologia, sintaxa și retorica ei, într-un cuvînt, sistemul ei de forme), i se părea inacceptabilă, deoarece Ralea nu vedea cum ar fi putut fi separată „tehnica" operei de condiția psiho-sociologică a artistului; în al doilea rînd, autonomismul estetic al lui Zarifopol îi apărea drept o primă de încurajare acordată zelului estetizant al tuturor neofiților, un sprijin neașteptat furnizat caligrafilor „frumosului pur", dispuși să cultive indiferentismul ideologic și apatia morală. Paul Zarifopol i-a răspuns tăios lui Ralea, apărîndu-și punctul de vedere cu argumente elocvente. Disputa între cei doi critici, la care avea să se asocieze curînd și G. Ibrăileanu, cu un text important: *Greutățile criticii estetice*, rămîne unul din cele mai interesante documente ale timpului.[2]

Convingerea lui Zarifopol era că metamorfozele la care artistul supune, în procesul creației, prin procedee foarte complicate, cuprinsul practic al conştiinţei sale (stările psihologice, convingerile morale etc.) sînt atît de radicale, încît obiectul astfel realizat trebuie privit exclusiv în alcătuirea lui intimă, dincolo de orice consideraţii exterioare. Mihai Ralea considera însă că grupul de imagini vizuale ori motrice, care alcătuiesc aspectul tehnic al operei, sînt în mod necesar colorate de o tonalitate individuală, care nu poate fi disociată de personalitatea integrală a artistului. El era adînc încredinţat că valoarea estetică a operelor este strîns condiţionată de *calitatea* lumii sufleteşti a autorului lor, de amplitudinea şi adîncimea sentimentelor, credinţelor, atitudinilor care compun personalitatea celui ce creează. Judecînd lucrurile pragmatic, el afirma că autonomizarea radicală a atitudinii estetice faţă de celelalte conduite ale sufletului i se părea comprehensibilă în ţările cu o lungă evoluţie către rafinare şi în împrejurări istorice determinate, atunci cînd artistul tinde către o singularizare cu orice preţ în raport cu ambianţa (Flaubert îi apărea drept „marele preot al ordinului", iar Oscar Wilde popularizatorul pentru marele public al doctrinei „artă pentru artă"). Condiţiile specific româneşti reclamau însă o îndelungată educaţie a sufletului, imperioasa maturizare psihologică, morală şi ideologică a artiştilor, spre a putea face faţă problemelor unei societăţi în plin proces de civilizare. Deplîngînd în termeni severi faptul că „artiştii noştri n-au sentimentul tragic al vieţii, nu ştiu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morţii, mîndria umilinţii, gustul oţelit al orgoliului...", criticul preconiza „o literatură adîncă, serioasă, făcută din sentimente umane, tragice, cu semnificaţie morală şi filozofică, cu rezonanţe profunde a tot ce constituie adevărata viaţă"[1]. Estetismul era denunţat deoarece ar fi încurajat puerilitatea, frivolitatea intelectuală şi snobismul, prin absenteismul său moral şi ideologic, în timp ce cultura adevărată, mai ales într-un moment cînd Europa, şi nu mai puţin România, erau traversate de semnele ameninţătoare ale crizei (fascismul, cu corolarele lui: misticism, iraţionalism, etc. era la orizont), avea nevoie de „militantism", iar literatura de expresia omului integral: „Militantismul ideologic şi artistic e dovada virilităţii unei societăţi. Nimeni nu-şi permite să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu."[1]

---

[1] *Scrisori către Ibrăileanu*, vol. II, 1971, București, Editura Minerva, p. 305.

[2] Mihai Ralea, *Crima d-lui Zarifopol*, în *Viața românească*, nr. 8-9, august-septembrie, 1927, p. 197-199, și *Pentru dl. Paul Zarifopol, Ibidem*, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1927, p. 295-296; Paul Zarifopol, *O crimă și o glumă*, în *Adevărul literar și artistic*, 1927, nr. 364, 27 noiembrie, p. 3. Polemica a continuat cu articolul lui Ibrăileanu *Greutățile criticii estetice*, din *Viața românească*, 1928, nr. 1, p. 143—155 (nesemnat) și cu răspunsul lui Zarifopol: *Despre critica rentabilă*, din *Adevărul literar și artistic*, nr. 384, 15 aprilie, p. 9.

---

[1] Mihai Ralea, *Militantism ideologic*, în volumul *Atitudini*, p. 60 şi 67.

Contradicţia între cele două poziţii părea de neîmpăcat. S-ar putea emite şi ipoteza că ne găsim adeseori de fapt în faţa unui „dialog de surzi", atunci cînd incomprehensiunea faţă de adevăratele resorturi ale poziţiei adverse ni se dezvăluie transparentă. Lovinescu se străduise ani de-a rîndul să demonstreze legitimitatea punctului său de vedere: disocierea esteticului din simbioza cu celelalte valori (fără a tăgădui totuşi posibilitatea conjuncţiunii lor), ideea că prezenţa mai apăsată a coeficientului etnic sau existenţa unei determinate atitudini sociale nu au nici o influenţă asupra valorii estetice a operelor literare. Curentul simbolist în poezie şi în general triumful modernismului erau pentru critic argumente concludente că autonomizarea valorii estetice, cu alte cuvinte, degajarea artistului de orice alte preocupări decît cele ale strictei arte, devenise un fapt al practicei literare. Paul Zarifopol se întorsese din Germania entuziasmat de direcţia strict estetică inaugurată de studiile lui Conrad Fiedler cu privire la „vizualitatea pură", şi de cele ale sculptorului Hildebrand cu privire la forma în arta plastică, de tratatul de arhitectură al lui Gottfried Semper, de cartea lui Hanslick despre frumosul muzical şi de cercetările lui Otto Ludwig cu privire la factura artistică a pieselor lui Shakespeare (la care se adăugau bineînţeles consideraţiile artiştilor francezi de tipul lui Flaubert sau Malarmé): convingerea despre „energica unilateralitate" a activităţii artistice, ca să folosim o expresie a lui Croce, voinţa obstinată de a menţine fermă graniţa între omul de acţiune, cel teoretic sau cel religios şi fiinţele sui-generis care sînt artiştii (cei care lucrează „într-o concentrare fantastică a puterilor intelectuale asupra unei singure sfere a sensibilităţii"), îl determinau să fixeze drept unic obiect al cercetării specific literare preocupările de *stil* şi de *tehnică*, studiul acelor „sisteme complicate de expresie" și al acelor „probleme și soluții straniu impenetrabile pentru oricine nu are firească chemare de a le trăi activ"[1]. Psihologismul și istorismul aparțineau pentru el unei epoci revolute a criticii literare, cea în care s-ar fi cultivat confuzia sistematică între planuri și un „diletantism obez, sub terminologie — cum se zicea — științifică"[2].

---

[1] M. Ralea, *op. cit.*, p. 58.

Mihai Ralea aborda operele literare cu instrumente intelectuale profund deosebite. Formația sa de sociolog și psiholog, trecut prin școala lui Durkheim și Pierre Janet, îi interzicea să accepte ideea unei *percepții* a obiectelor și ființelor cu totul *inocente*, emancipată de cadrele psihologice și sociale ale subiectului: el refuza să disjungă senzorialitatea și funcțiile perceptive ale artistului (a căror autonomie era exaltată de Zarifopol) de ansamblul experienței lui psihologice și sociale, și în general de cuprinsul de valori al conștiinței. Constatarea psihologiei moderne că emoțiile poartă în geneza și expresia lor inscripția ambianței sociale îl ducea la concluzia că specificitatea individuală ireductibilă a experienței estetice nu poate fi disociată decît printr-o silnică abstracție de „eul social" al artistului. Obiectivarea emoției prin expresia artistică implică o luminare mai intensă a articulațiilor ei sociale (cf. eseul *Expresie individuală și expresie socială în artă*). Senzația normală nu poate fi disociată de imagini memoriale și de afecte: cultul „senzației pure" duce în mod necesar la un „exces de abstracție". Argumentele psihologiei și sociologiei erau mobilizate așadar spre a susține tezele fundamentale ale grupului *Vieții românești*: aprehensiunea lui Ibrăileanu și Ralea era că o disociere a sensibilității estetice de cuprinsul celorlalte valori ale conștiinței ar fi condus la o anemiere a artei, la o desprindere a literaturii de marea problematică morală și socială a timpului. „Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar și anarhic în

---

[1] Paul Zarifopol, *Sofismul despre estet*, în *Pentru arta literară*, Editura Minerva, București, 1971, volumul 2, p. 402.

[2] Idem, *Capricii dogmatice*, în ed. cit., volumul 1, p. 348.

dauna totului din care constituiesc numai o parte... orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînsa imediat și descompunerea artei care e solidară cu restul."[1]

Ralea va pune în valoare, cu nu mai puțină energie decît Zarifopol, specificitatea individuală a experienței estetice și desprinderea ei de „cuprinsul hibrid și mediocru" (Zarifopol) al conștiinței curente. „Arta are funcțiunea de a revela un colț ascuns, misterios, mascat de banalitatea cotidiană. Ea ne scoate din comun, ca să ne transplanteze într-un mediu nebănuit încă."[2] Străduința sa va fi însă să demonstreze că individualitatea în general, și cea artistică în special, este cu atît mai bogată cu cît încorporează în ea un număr mai mare de valori colective. El nu va ezita prin urmare să afirme, spre contrarierea lui Lovinescu, că „etnicul e... o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea", fiind „oarecum locul geometric între individual și uman"[3], și să facă din reprezentativitatea națională și socială a scriitorilor nu doar o unitate de măsură sociologică sau istorică, ci și una estetică. Atenția lui Zarifopol și Lovinescu se concentra asupra procesului de combustie a materiei în formă, de obiectivare a stărilor psihologice în expresie artistică, care duce la instituirea unui sistem coerent de procedee și forme specifice (cf. paginile finale ale capitolului dedicat de Lovinescu lui Arghezi în *Istoria literaturii...* sau oricare dintre studiile de critică ale lui Zarifopol). Fără a se opri asupra subtilităților unui asemenea proces, Ralea se mulțumea să afirme că orice expurgare a creației artistice de „credințe, idei, sentimente", într-un cuvînt, de „Weltanschauung"-ul artistului, echivalează cu o pernicioasă devitalizare a ei și cu o amputare a ei de dimensiunea substanțialității. Polemizînd cu modul de argumentare al lui Lovinescu, care afirma intransigent că „o categorie psihologică nu se poate converti într-o categorie estetică" și că deci prezența sau absența specificului național nu au nici o incidență asupra valorii estetice, grupul *Vieții românești* susținea dîrz că, odată identificat talentul, bogăția și amploarea lui sînt strîns condiționate de reprezentativitatea lui națională (G. Călinescu va subscrie la poziția lui Ibrăileanu, ceea ce îi va atrage din partea lui Lovinescu corectivul sever că a „combinat estetismul cu poporanismul"). „Stilul prea individual duce la o artă restrînsă, fără posibilitatea de largă înțelegere. Arta națională e arta lui Shakespeare, Racine, Molière, Tolstoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (și aceasta e națională) e a lui Barbey d'Aurevilly, Andreev, H. H. Ewers, Tristan Tzara, a lui J. Cocteau (nu din *Le grand écart*, care e autentică literatură franceză)."[1]

---

[1] Mihai Ralea, *Etnic și estetic*, în volumul *Atitudini*, p. 92-93.

[2] *Expresie individuală și expresie socială în artă*, în volumul *Între două lumi*, p. 223.

[3] *Op. cit.*, p. 227.

Perpetuarea unor teze clasice ale poporanismului (imposibilitatea unei industrii puternice și inexistența unei burghezii urbane solide, supraestimarea condiției de țară rurală etc.), aliată cu fervoarea occidentalistă (trăsătură foarte pozitivă în măsura în care era sinonimă cu cultul democrației și al progresului) l-au condus însă pe Ralea, într-o serie de împrejurări, la o subapreciere a gradului de maturizare socială a poporului român și al stadiului de dezvoltare a culturii sale.

Sub raport teoretic, observațiile sale cu privire la condițiile social-istorice, necesare spre a face posibilă apariția *romanului* ca gen literar, sînt de o justețe desăvîrșită ; ideea că *individualitățile autonome* nu au apărut însă, ca prezențe sensibile, în viața cotidiană românească, ceea ce ar explica „de ce nu avem roman", nu mai era în consonanță cu realitatea efectivă, dacă ar fi să judecăm fie și după exemplul apariției unui roman ca *Ion*. Excesul polemic în dezvoltarea unor idei, foarte îndreptățite în miezul lor, îl împinge astfel pe Ralea, într-o serie de texte, să atribuie, folosind procedeul extensiei și al generalizării, întregului social trăsături care reveneau de drept unor părți ale lui : spiritul tranzacțional, de compromis, putea fi identificat ca o constantă a vieții politice în vechea Românie, dar ideea că viața socială românească nu ar fi cunoscut, în ansamblul ei, caractere inflexibile și antagonisme ireductibile nu se mai putea susține. Printr-un procedeu similar, procesul făcut estetismului și „puerilității" unei

---

[1] *Etnic și estetic*, în *vol. cit.*, p. 278.

literaturi cu oroare de „idei" și „atitudini" aluneca, în fuga polemicii, într-un proces la adresa scriitorului român în genere (cf. eseul *Militantism artistic)*, acuzat de a nu fi sensibil la „aspectul tragic al vieții" și la „adevărurile ei teribile" ; nu era, așadar, greu lui E. Lovinescu să invoce numele unor scriitori ca Arghezi, Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu spre a infirma acuzația de „puerilitate" adusă literaturii românești ca întreg[1].

Procedeul sinecdocei era, într-adevăr, apt să dea putere de persuasiune și farmec retoric argumentației lui Ralea, dar citite *literal* afirmațiile sale se dovedesc vulnerabile. Se poate spune și că supralicitarea imaginii de popor proaspăt ieșit din „negurile barbariei orientale" îl făcea pe Ralea, într-un număr de cazuri, să treacă prea ușor peste bogatul capital de cultură acumulat în trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat al românilor. Afirmațiile sale generalizatoare trebuie luate așadar *cum grano salis*, deși ni se pare evident că mobilul lor ultim era puternica năzuință către rapida modernizare și autentica democratizare a țării.

Seismograf sensibil al timpului, conștiința estetică a lui Ralea se fixează succesiv în atitudini dintre cele mai variate, unificate însă de inflexibilitatea vocației sale democratice. Primul său text important de estetică, *Arta și urîtul*, e o aparent paradoxală „pledoarie în favoarea încetățenirii urîtului" în artă, pornindu-se de la o constatare generică : „Noțiunea esteticului e mai largă decît aceea a frumosului"[2]. O suită de asociații și disociații în răspăr cu opinia comună îl conduce pe eseist la concluzia că prin valorificarea aspectelor desconsiderate, imperfecte, dizarmonice ale existenței, urîtul e un factor prin definiție progresist în artă, deoarece în opoziție cu perfecțiunea fadă a frumosului canonic reabilitează *specificul, caracteristicul* și *originalul*. Revoluția sufletească produsă de creștinism în amurgul epocii romane a însemnat un imens ferment de progres tocmai prin reabilitarea suferinței și a martirajului moral în opoziție cu glorificarea aspectelor idealizate ale existenței în antichitatea elenă. Fibra democratică a gînditorului vibrează în subtila apropiere dintre încetățenirea urîtului în artă și toleranța în morală: amîndouă ar fi expresia dezrobirii de logica strict biologică a adaptării la existență și o prețuire acordată efortului de transpunere simpatetică în ceea ce este diferit,. străin sau chiar antitetic. Formulările scînteietoare în aspectul lor paradoxal abundă: „Frumosul, ca și noblețea, ca și fericirea, e conservator. Singură imperfecția e ferment către mobilitate. Dacă universul și-ar găsi o expresie perfect estetică s-ar înăbuși în propria lui asfixie“[1], dar tîlcul adînc al demonstrației — opoziția între perfecția mediocrității și funcția prin definiție progresistă a valorilor caracteristicului și specificului încorporate de categoria „urîtului“ — nu poate scăpa nimănui.

---

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, București, 1926, p. 117.

[2] Mihai Ralea, *Arta și urîtul*, în volumul *Între două lumi*, p. 283.

Cele două decenii ale perioadei interbelice au adus cu sine și în viața culturală, o dată cu erupția fascismului, porniri de o „barbarie năvalnică“ și expansiunea misticismului și iraționalismului. Mihai Ralea a descris cu o rară exactitate în multe din textele sale, culminînd cu eseurile publicate în timpul războiului (1941-1942): *Apocalips și umor*, *Mentalitatea estetică și timpul nostru* etc., simptomele acute ale crizei și a chemat la mobilizarea tuturor forțelor pentru a declanșa contra-otrava împotriva virusului pustiitor. Pantragismului din filozofiile neliniștii și disperării el îi va opune redobîndirea *umorului* ca atitudine filozofică în fața vieții, bazată pe încrederea în realitate și pe echilibru interior. Este însă cu deosebire revelator că în lupta împotriva pornirilor regresive ale unei culturi în criză, împotriva „orgiei de subiectivism“ și a „mitomaniei“, împotriva vitalismului și cinismului retrograd, Ralea va revendica scoaterea din anacronism a *atitudinii estetice*, ca una care a însoțit întotdeauna perioadele de glorie ale umanismului. Accentele sînt puse acum pe funcția pedagogică superioară a atributelor inerente conduitei estetice: „dezinteresare, asceză, dematerializare“[2]. Revendicînd o „altă estetică“, în sincronie cu prefacerile și convulsiile timpului, cu o atenție mai mare acordată ideilor sociale, morale sau religioase, autorul textului scris în urmă cu aproape două decenii

---

[1] *Art. cit.* p. 296.

[2] Mihai Ralea, *Mentalitatea estetică și timpul nostru*, în volumul *Între două lumi*, p. 78.

Arta și urîtul pune acum pe primul plan reactualizarea virtuților estetice ale „proporției“, „armoniei“ și „bunului-gust“, în care vede un antidot decisiv împotriva „disproporției monstruoase“, a „exagerării pătimașe“ și a „paroxismului isteric“.[1] Calmul armonic este celebrat ca o valoare de echilibru a umanității. Schimbarea unghiului de vedere apare evidentă, ilustrînd extrema mobilitate intelectuală a eseistului, dar ar fi greșit să nu vedem că, oricît de proteică în formele ei, substanța gîndirii lui Ralea rămîne intactă. Gînditor tipic al unei epoci de tranziție, sfîșiată de excese și tendințe contradictorii, nu ar fi oare legitim să-i aplicăm mai curînd lui Ralea o caracterizare pe care a folosit-o el însuși spre a-l defini pe G. Ibrăileanu: *esprit-carrefour*, spirit aflat la răscruce de evuri și mentalități și din care pornesc răspîntii de atitudini și idei?

N. TERTULIAN

---

[1] *Art. cit.*

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Seria de volume a *Scrierilor* lui Mihai Ralea a fost inaugurată cu o operă filozofică de sinteză, cea mai sistematică expunere a vederilor sale : *Explicarea omului**.

Volumele următoare se înfăţişează cu o structură deosebită. Ele îşi propun să înmănunchieze activitatea umanistică a lui Ralea în zonele atît de felurite pe care spiritul său le-a cultivat. A vorbi despre caracterul plural și de o extremă mobilitate al scrisului lui Ralea, cu neîntrerupte și vertiginoase tranziţii între planuri, a devenit de mult un loc comun. Cvasi-simultaneitatea preocupărilor în cîmpurile criticii literare, esteticii, filozofiei culturii, psihologiei, sociologiei, politicii etc. pune în faţa editorului probleme nu tocmai uşoare. Oricît ar fi de mare dorinţa de a oferi *figura* spiritului lui Ralea în forma ei genuină, cu multiplicitatea preocupărilor ei simultane, editorul nu poate evita, fie și din considerente tipografice, o diviziune a materiei și o organizare a ei în conformitate cu clasificarea tradiţională a ştiinţelor. În limita posibilului, el poate împăca şi exigenţa principală formulată mai sus, atunci cînd autorul însuși a compus un volum unitar, cu o structură totuşi prin definiţie poliscopică (este, de pildă, cazul celui intitulat *Valori).*

Urmînd asemenea criterii, am consacrat cel de al doilea volum al *Scrierilor* textelor de estetică, teorie şi critică literară, alăturîndu-le și micul volum menționat: *Valori*, în care cele cîteva texte despre artă și despre scriitori alternează cu disociațiile și reflecțiile cele mai variate, într-o formulă tipică pentru eseismul lui Ralea.

---

* Mihai Ralea, *Scrieri,* vol. I, *Explicarea omului,* Editura Minerva, 1972.

Cel de al treilea volum urmează să debuteze cu tipărirea pentru întîia oară între copertile unei cărți a ciclului de *Scrisori din Paris și din Germania*, însumînd cea mai mare parte a colaborării lui Ralea în paginile *Vieții românești* de-a lungul anilor 1920—1923. Ilustrînd foarte bine arcul extrem de divers și de bogat al preocupărilor ideologice ale autorului, ele vor forma, credem, o uvertură nimerită la materia propriu-zisă a volumului: acesta va cuprinde textele cu caracter filozofic (inclusiv cele de filozofie a culturii), studiile și articolele de sociologie, ansamblul articolelor, polemicilor și notelor de natură strict ideologică (în înțelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului), fără a omite, bineînțeles, activitatea lui Ralea în cîmpul publicisticii politice. Sursele principale vor fi volume de genul celor intitulate *Atitudini*, *Între două lumi*, *Contribuții la știința societății*, *Comentarii și sugestii*, precum și textele publicate în periodice, înainte de toate, cele tipărite în *Viața românească*.

Volumul următor, al patrulea, va fi dedicat studiilor de psihologie, reunite de autor în volumele *Ipoteze și precizări în știința sufletului* și *Psihologie și viață*, fără a omite unele texte recent scoase la iveală.

Notele de călătorie, cuprinse în *Memorial*, *Nord-Sud* și *In Extremul Occident* vor forma materia celui de la V-lea volum al *Scrierilor*.

Revenind la volumul de față, să spunem cîteva cuvinte despre structura și criteriile alcătuirii lui. Materia principală: textele de estetică, teorie și critică literară, a fost divizată în trei secțiuni: *Estetică și teorie literară*, *Scriitori români* și *Scriitori străini*. Ea a fost împărțită, la rîndul ei, în două mari secțiuni, care respectă fiecare aceeași împărțire tripartită: cea dintîi cuprinde textele reproduse de Mihai Ralea însuși în diferitele lui volume, cea de a doua include textele din periodice, reunite pentru prima oară în volum de editorul *Scrierilor* de față. Procedînd astfel, cu alte cuvinte, introducînd în volumele de *Scrieri*

(în special II și III) un număr relativ considerabil de texte pe care autorul însuși nu le-a inclus în diferitele lui culegeri, editorul a pornit de la un principiu de bază, care se cuvine acum clar formulat.

Zona de elaborare și cristalizare a activității lui Mihai Ralea a fost *Viața românească*, cu întreg climatul ei ideologic. Principalele contribuții ale lui Ralea în paginile revistei au fost incluse de autor însuși în volumele sale. Năzuind însă către o *restitutio in integrum* a activității lui Ralea timp de două decenii, în paginile celei mai importante reviste democratice și antifasciste a României interbelice, fără a excepta numeroasele texte polemice anti-estetizante sau anti-gîndiriste de la rubrica *Miscellaneea*, am hotărît să includem în ediția de față, sub forma amintită, cvasitotalitatea textelor sale, spre a oferi o imagine adecvată a staturii lui spirituale și a adevăratei lui contribuții în lupta pentru o cultură românească democratică. Se cuvine să adăugăm că eficiența unei asemenea inițiative va putea fi măsurată cu adevărat după apariția și a celui de al treilea volum al *Scrierilor* destinat să includă multiplicitatea textelor cu caracter filozofic, sociologic și politic: raportul de strînsă unitate între poziția exprimată în textele cu caracter strict estetic și cea din cîmpul speculației ideologice generale va apărea atunci în deplină lumină.

Dincolo de asemenea considerații, am pornit și de la ideea simplă că includerea unei multitudini de *pagine sparse*, de simple recenzii sau note, în cazul unui scris cu un sigiliu atît de personal cum este cel al lui Mihai Ralea, nu poate decît să întregească spectrul de culori al personalității și operei sale.

Textele tipărite în prima mare secțiune a volumului de față au apărut inițial în revistele *Viața românească*, *Cuvîntul liber*, *Adevărul literar și artistic*, *Fapta*, și au fost incluse succesiv în următoarele culegeri ale lui Mihai Ralea (v. notele de la finele volumului):

Interpretări, 1927
Perspective, 1928
Comentarii și sugestii, 1928
Atitudini, 1931
Înțelesuri, 1942

Între două lumi, 1943
Scrieri din trecut (în *filozofie*, în *literatură*, 1957, în *literatură* și *filozofie*, 1958).

Există într-un număr de cazuri anumite deosebiri între textul din periodice și cel tipărit în volum, autorul eliminînd anumite pasaje sau operînd anumite modificări, în funcție de contextul retipăririi. Notele de la finele volumului oferă în acest sens preciziunile necesare.

Textul de bază a fost stabilit după ultima apariție în volum (cu excepția ediției abreviate *Scrieri din trecut*), corectarea unor erori evidente de tipar sau a unor greșeli de transcriere efectuîndu-se prin confruntarea cu originalul din periodice. Într-un număr de cazuri, am considerat necesar să folosim ca text de bază cel publicat inițial în *Viața românească* și reprodus în unul din primele volume ale lui Ralea (*Interpretări, Atitudini*); motivele sînt indicate în *Notele* de la finele cărții. De asemenea, în cîteva împrejurări, textul a fost stabilit punîndu-se la contribuție diferitele lui variante în timp.

Cea de a doua secțiune a volumului cuprinde, în mod exclusiv, după cum am arătat, texte din periodice: în primul rînd, din *Viața românească*, dar și din *Însemnări literare, Cuvîntul liber, Adevărul literar și artistic, Minerva*, ziarul *Dimineața* etc.

Ordinea de succesiune a textelor în cele două secțiuni este cea cronologică, luîndu-se în considerare data apariției lor în periodice.

Volumul *Valori* are la bază textul cărții tipărită de Mihai Ralea în 1935 la Fundația pentru literatură și artă.

În transcrierea textelor, au fost aplicate normele ortografice în vigoare, respectîndu-se formele de limbă specifice.

La întocmirea ediției, ne-am bucurat de sprijinul prețios al Elenei Beram, căreia i se cuvin cele mai vii mulțumiri; informații bibliografice ne-a furnizat Zaharia Sîngeorzan, căruia îi sîntem recunoscători.

N. TERTULIAN

I

(DIN VOLUME)

ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

ARTA ŞI URÎTUL

Starea actuală a cercetărilor estetice a admis un fel de armistiţiu în polemica dintre opiniile contradictorii, adoptînd una din acele convenţii comode de care vorbea Poincaré, artificiu metodologic care trece peste o serie de dificultăţi fără să le rezolve, neglijîndu-le intenţionat şi procedînd mai departe la noi investigaţii, ca şi cum nu s-ar fi ivit nici o complicaţie. Tot mai puţine studii estetice recente se mai întreabă asupra definiţiei artei. Cele mai multe se mulţumesc, dimpotrivă, cu o modestă explicaţie, fără să intre în problemele fundamentale. În locul lui „pourquoi" estetic, teoreticienii se mulţumesc astăzi cu un modest „comment", care de cele mai multe ori se reduce la prezentarea descriptivă a moravurilor estetice, etnografic catalogate, la diferite popoare şi societăţi. Şi această metodă inaugurată pe vremuri de E. Grosse, în a sa *Anfänge der Kunst,* s-a arătat mult mai fecundă ca speculaţiile filosofice gratuite asupra frumosului ori sublimului de pe vremea lui Vischer sau decît elementarele experienţe estetice de laborator ale lui Fechner.

Unele studii revin, totuşi, cu un fel de nostalgie, la vechile întrebări primare. Ce e arta? Care e obiectul ei? Şi în lipsă de precizări mai nuanţate, se răspunde ca şi ieri cu această comodă definiţie : arta e tratarea frumosului. Simplu, general şi oarecum evident. Orice comentariu devine de prisos, căci adevărul pare axiomatic.

Numai că o astfel de prezentare a chestiei e o tautologie. Arta e frumosul şi frumosul e arta. Dar ce e frumosul ? Şi dificultăţile reîncep.

Să admitem însă că am şti cu toţii care sînt caracterele clare, apodictice după care se poate cunoaşte imediat un fenomen estetic.

Definiţia de mai sus încă nu ar fi adevărată, căci arta, cel puţin cea modernă, e de multe ori o realizare a urîtului. Obiectul pe care-l tratează cutare roman contemporan ori cutare pictură expresionistă poate fi hidos. Aceasta nu împiedică să emoţioneze şi să placă. Noţiunea esteticului e mai largă decît aceea a frumosului.

Totuşi, definiţia susmenţionată conţine un adevăr istoric. Ea e valabilă pentru o anumită epocă, s-ar putea spune, pentru vechea civilizaţie greco-romană. Atunci arta căuta, în adevăr, realizarea frumosului, indiferent de ce era acest frumos, mai exact, frumosul aşa cum era conceput de mentalitatea curentă de atunci. Sculptura şi pictura înfăţişau corpurile armonic dezvoltate, literatura — caracterele neînfrînte, eroice, muzica tonalităţile şi ritmurile înălţătoare, stenice ori stimulente. Nimic degenerat, îmbătrînit, monstruos ori deviat, alături de linia amplă şi vie a exuberanţei, a tinereţii şi a sănătăţii. Frumosul şi sănătosul erau noţiuni foarte învecinate. Cercetînd mai de aproape evoluţia genetică a primei noţiuni, ni se pare şi firesc să fie aşa. Frumosul, într-o perioadă primară, a trebuit să aibă, mai întîi, o semnificaţie biologică. O estetică evoluţionistă atentă ne-ar arăta că primitivii consideră frumos ceea ce nu atacă cît de puţin instinctul nostru de conservare. Un focar de infecţie, un cadavru, o figură hidoasă de animal carnasier ni se par urîte fiindcă sînt ameninţătoare. Copiii, aşa de aproape de sălbatici în unele privinţe, se conduc după acest criteriu. Ei confundă teama cu urîtul. În schimb, o floare sau un copil plăpînd pot părea frumoase, fiindcă sînt inofensive, fiindcă odihnesc, printr-un sentiment de pace, încordarea nervoasă, în acţiunea de apărare contra mediului. Altă serie de fapte confirmă aceeaşi interpretare a frumosului primitiv. Instinctul de conservare a speţei, evident în fiecare act sexual, împinge femeia în căutarea unui etalon masculin care să reprezinte cele mai perfecte atribute ale rasei. Femeia e aceea care selectează aceste calităţi, fiindcă e legată mai strîns de responsabilitatea procreaţiei. Pe de altă parte, nevoia de succes sexual îmboldeşte masculul către ornamentaţie, către seducţie prin diferite mijloace, care, în ultimă instanţă, duc la o înfrumuseţare sub diferite forme. Se ştie cum Darwin găsea aceeaşi interpretare în cîntecul păsărilor — făcut să atragă femela —, în pintenii cocoşului sau în penajul păunului. Această artă sexuală primitivă trimite pînă astăzi încă reminiscenţe în psihologia feminină, atunci cînd sportmenii ori ofiţerii găsesc şi în zilele noastre un mare succes pe lîngă femei.

Principiul de selecţie sexuală alege astfel numai ceea ce e sănătos, normal. Ea evită surprizele, caracterele prea individuale ori prea specifice. Ceea ce seamănă cu speţa e frumos, ceea ce se îndepărtează de la ea e urît. În această privinţă, frumosul se confundă cu normalul, deci cu *comunul*. Montesquieu are dreptate să dea următoarea definiţie frumosului : „Le père Buffier a défini la beauté l'assemblage de ce qu'il y a de plus commun. Quand sa définition est expliquée, elle est excellente... Le père Buffier dit que les beaux yeux sont ceux dont il y en a un plus grand nombre de la même façon ; de même la bouche, le nez etc. Ce n'est pas qu'il n'y ait un beaucoup plus grand nombre de vilains nez que de beaux nez ; mais c'est que les vilains sont de bien différentes espèces ; mais chaque espèce de vilains est en beaucoup moindre nombre que l'espèce des beaux. C'est comme si, dans une foule de cent hommes, il y a dix hommes habillés chacun d'une couleur particulière ; c'est le vert qui domine.“

Femeia, care e reproducătoarea speţei, va căuta numai caracterele comune acesteia, pentru a nu-i altera tipul. Frumuseţea de la care se inspiră arta elenă e tocmai aceasta, adică frumuseţea robustă, normală. Criteriul ei estetic e biologic. Şi astăzi, în accepţia obişnuită, „belle femme“ înseamnă o femeie voinică şi sănătoasă.

Pentru această epocă, definiţia care pretinde că arta e realizarea frumosului e adevărată. Ceea ce artistul vrea să transmită e o emoţie a aspectelor comune din viaţă. Nu-l interesează nici specificul, nici originalul. Afară de cîteva excepţii, toate statuile sau basoreliefurile egiptene ori babiloniene şi în bună parte cele greco-romane se aseamănă, reprezentînd un tip generic lipsit de particularitate. Ele sînt în acelaşi timp şi anonime, fiindcă individualitatea artistului nu e încă complet degajată de ambianţa socială. Cum putea să se deosebească un artist de ceilalţi, cînd preocuparea lui era tocmai expresia generalului şi a colectivului? Biologică la origine, realizarea frumosului devine socială şi umană mai în urmă. Normalul şi colectivul îşi dau mîna ca să creeze, în acele timpuri, arta frumosului.

La un moment dat al istoriei, o revoluţie decisivă cutremură din temelie judecăţile estetice. Toate valorile artistice sînt răsturnate. În locul artei păgîne a frumosului, se substituie încetul cu încetul arta creştină a urîtului. Creştinismul n-are nimic biologic în el. El e o negare a vieţii sub toate formele. Morala creştină recomandă renunţarea, ascetismul, mortificaţia. Ea combate lupta, eroismul, afirmarea de sine, plăcerea sau voluptatea. Estetica creştină o urmează pas cu pas. Nu mai e frumos ceea ce e sănătos, robust ori viguros. Circurile fastuoase, în care mişunau corpurile goale armonic dezvoltate, cad în ruină. Departe de ele, în inima deşertului, sub cerul liber, în văgăunile peşterilor, anahoreţii umplu liniştea pustiului cu lumea lor degenerată de martiragiu, urîţită de boală şi suferinţă. Averea şi opulenţa e dispreţuită, în locul lor e cîntată sărăcia. Plăcerea fină a epicureismului face loc cultului suferinţei. Ambiţia superbă a curiozităţii filosofice se coboară pînă la sărăcia de duh a călugărilor ignoranţi. Corpurile se acopăr şi se degenerează. Moartea îşi întinde vălurile peste toate locurile unde palpita altă dată clocotirea vieţii.

E greu de conceput revoluţie sufletească mai definitivă. Niciodată victoria absurdităţii nu reprimă mai puternic logica biologică de conservare, anihilînd-o mai decisiv, schimbînd toate valorile în contrariile lor, suprimînd tot ce e util vieţii şi dezvoltării ei.

Urîtul e şi el o invenţie creştină. Arta nu mai caută frumosul. Picturile primilor secoli, după căderea lumii romane, ne înfăţişează corpuri de schelet, măcinate de abstinenţă şi suferinţă. In lividitatea lor, ele amestecă

veşnic ideea morţii. Viziuni horifice de infern, figuri monstruoase de bizare animale, acele „gargouilles“ strecurate în toată arhitectura catedralelor gotice constituie toată preocuparea sculptorilor. Tablourile germane primitive introduc peste tot reprezentarea morţii. Picturile reprezintă de obicei un schelet, care aduce aminte muritorilor vanitatea vieţii. Muzica pierde accentul voluptuos, pentru ca să capete un altul, grav şi melancolic. În toată epoca aceasta, arta se transformă în reproducerea urîtului. Această evoluţie îndepărtează orice caracter biologic. Arta suferă aceeaşi transformare ca toate producţiile sufletului omenesc. Elementul natural, animalic apare numai la început. Deasupra lui, se clădeşte încetul cu încetul elementul uman. Se depun straturi de civilizaţie, care acopăr, complică sau derivează natura primitivă. Fiecare epocă ce înseamnă un progres în spiritualizarea naturii omeneşti se săvîrşeşte printr-o înăbuşire a unui element instinctiv sau impulsiv. Orice operă de civilizaţie e o victorie asupra naturii, o înfrîngere a logicii biologice. Din acest punct de vedere, umanizarea primitivităţii se înfăţişează ca absurdă. Absurdă din punctul de vedere al instinctului de conservare pe care-l nesocoteşte, deasupra căruia se alcătuieşte pornind de la alte legi şi de la alte criterii, dar de o absurditate fecundă, care dă sufletului omenesc alte orizonturi şi alte îndreptări. În această absurditate, prin care omul pare că îmbrăţişează tocmai ceea ce îl vatămă, prin care îşi dispreţuieşte propriul său interes printr-o stranie nobleţă, a cărui dreptate şi comprehensiune merge pînă la priceperea contrariului, pînă la tolerarea adversităţii, pînă la asimilarea opoziţiei, el îşi măsoară hotarele minţii şi ale generozităţii. Toleranţa în morală, poate maximul de valoare etică, e, din punctul de vedere al logicii de conservare, o absurditate. Şi totuşi, cîtă înălţime umană învederează!

Urîtul în artă trebuie privit la fel. Şi el e un rezultat al aceluiaşi proces de complicaţie, de diferenţiere, care înglobează în ea nu numai toate aspectele unui fenomen, dar şi antitezele ori contrariile sale. Şi el e o dezrobire de logica primitivă, e din aceeaşi familie cu toleranţa morală.

Creştinismul săvîrşeşte această transmutare a valorilor estetice de la natural la uman. După el, tradiţia se continuă pînă la Renaştere. Un moment de criză în timpul acesteia, cînd frumosul revine ca preocupare primă în opera de artă. După aceea, însă, evoluţia continuă. Înainte de Renaştere, Dante dă o descriere a grozăviilor infernului. Acelaşi subiect e tratat în pictură de Cimabue. Holbein îşi desenează al său *Totentanz*, în toate ipostazele sale, pe o lamă de pumnal. A. Dürer strecoară în fiecare tablou o hidoasă ţeastă de mort. Aceasta chiar în timpul cînd un Tizian, un Giorgione sau Rubens, în concordanţă cu logica vieţii, tratează mai ales frumuseţea sănătoasă a antichităţii. Pasul cel mare îl face Shakespeare. Opera lui mişună de apariţiuni monstruoase, chinuite de grimase, de strîmbături morale, de pasiuni josnice, de acte absurde.

Pe măsură ce se apropie de timpurile moderne, arta se îndreaptă din ce în ce mai mult, cu paşi hotărîţi, către infinitele aspecte ale urîtului. Romantismul scrie chiar o pagină de critică în care justifică aplecarea artistului către urît. Şi dacă reacţiunea clasică a frumosului, cu un David sau Ingres în pictură, cu un Canova în sculptură, străluceşte o clipă, ea îşi pierde îndată gloria. Realismul în literatură atinge apogeul în evoluţia contra frumosului. Se pledează pentru încetăţenirea oricărui subiect şi se creează o teorie după care subiectul e absolut indiferent în artă. Mai mult, subiectele umile, modeste, urîte sînt declarate mai valoroase. Patosul romantic sau idealismul clasic par demodate. Un Flaubert, un Zola, un Maupassant, după ei Huysmans sau Mirbeau arată chiar o predilecţie desăvîrşită pentru subiectele scabroase. Baudelaire, cu un fel de satanică perversitate, e obsedat de urît în cele mai pline de efuziune momente poetice.

Reluînd tradiţia lui Goya, Daumier se specializează în aspectul plin de schime şi grimase ale figurii omeneşti, biciuieşte ridicolul, pe care-l tratează numai pentru valoarea lui de caracteristic şi de pitoresc.

Astfel, imperiul urîtului îşi întinde zi cu zi hotarele şi năvăleşte zi cu zi întreg domeniul artei. Cu această transformare, însă, apare şi un nou criteriu de evaluare estetică.

Toate lucrurile frumoase se aseamănă între ele. Prin origina şi prin funcţia sa, frumosul e comun. În accepţia primitivă sau populară, e frumos ceea ce nu loveşte prin vreo deosebire, e frumos ceea ce e normal. Procesul de individualizare a artistului, ca şi acela de specificitate a subiectului la antici, care tratau întotdeauna „subiecte frumoase“ ori ideale, era minim. „La nuit, tous les chats sont gris.“ În lumea idealului toate fiinţele sînt la fel. E curios cum seamănă între ei zeii greci. Şi e firesc să fie aşa. Lucrurile frumoase sînt acelea care se apropie de un criteriu ideal. Ca să se apropie de acest etalon, ele *trebuie* să fie asemănătoare.

În lumea urîtului, însă, nu există criteriu minimal. Scara lui e infinită şi poziţia fenomenală pe această scară, fatal, discontinuă, disparată.

Idealul, prin funcţia lui de unificare socială — e comun la un grup întreg de oameni —, nu poate fi decît unul. Realitatea, însă, poate fi *diversă*. Frumosul, fiindcă ţine de ideal, e şi el *unic*.

Pentru a ne lămuri, pentru a ne conduce în anarhia diversă a realităţii, a urîtului, ne trebuie şi acolo un criteriu. Cum am putea deosebi lucrurile urîte între ele? S-a găsit şi pentru aceasta un remediu. S-au deosebit atunci subiectele după gradul lor de *caracteristic*, de specific ori de pitoresc. Dacă frumosul ne apare sub aspectul lui de idealitate, urîtul nu poate fi distins decît după gradul său de particularitate, după ceea ce îl *deosebeşte* de alte fenomene, nu după ce îl *aseamănă*. Dacă arta frumosului era generică, aceea a urîtului va fi specifică.

Cu aceasta s-a deplasat, însă, şi punctul de vedere artistic. Nu ne mai interesează astăzi calitatea de frumos a temei artistice, ne interesează mai degrabă aspectul nou sub care se prezintă. Fiecare apreciere estetică valorează atît cît valorează facultăţile de cunoaştere care o formulează. Orice teorie estetică e condiţionată de o teorie a cunoaşterii. Adevărul e vechi, e formulat încă de Kant. Dar fiecare epocă îşi modifică pînă la un punct teoria sa de cunoaştere. Mentalitatea modernă e revoluţionară, în orice caz progresistă. Vrem veşnic noutate, schimbare. *Originalul* a devenit o valoare, un scop în sine, după ce fusese altădată numai un modest mijloc. Un lucru e bun dacă e original. Acesta e criteriul de apreciere al zilelor noastre. În istorie, unde individualul cere să explice tot, în artă, în invențiile tehnice, în politică chiar, cerem veșnic schimbări. Febrilitatea și nervozitatea contemporană e în continuă căutare de lucruri noi. Dacă în alte epoci, de severă disciplină tradiționalistă, noutatea era privită ca o infracțiune, astăzi ea e încurajată și premiată peste tot.[1] E firesc, astfel, ca specificul ori caracteristicul să fi înlocuit în rang frumosul.

Dacă observațiile de mai sus sînt întemeiate, sîntem siliți să ajungem la concluzia că evoluția artei înglobează în fiecare zi o nouă porție de urît. La masa frumosului admis, se adaugă zi cu zi o nouă contribuție furată din lumea urîtului. Și nu vorbim aici numai de noțiunea de subiect. Înțelegem prin urît o temă cu toate sentimentele pe care le trezește, un fond sufletesc cu toate rezonanțele lui în inima artistului.

În adevăr. Ceea ce face un artist cînd creează o operă de artă originală, o operă care nu e numai o imitație a unor procedee tradiționale, sau o copie searbădă a tehnicilor consacrate, e să arate că și cutare temă artistică *merită* să fie tratată, merită să fie scoasă din neglijența cu care se trece pe lîngă ea. Artistul nu face altceva decît să reabiliteze urîtul. *Orice operă de artă, în adevăr originală, nu e decît o pledoarie în favoarea încetățenirii urîtului.* Creatorul adevărat se muncește să evidențieze, prin o nouă combinație a elementelor sau prin o nouă concepție a materialului artistic, că indiferența față de tema pe care o tratează e nejustificată. Toată munca, toată ingeniozitatea lui e asemănătoare cu aceea a unui avocat care pledează pentru un vinovat sau cu aceea a unui polemist care argumentează pentru o concluzie dubioasă. Numai că artistul pledează expresiv. El nu se mulțumește să obție achitarea subiectului său, pînă atunci neadmis în cîmpul artei, dar cere mai mult, cere ca opera să devie iubită, să-și capete partizani. El pledează pentru simpatie. Procesul durează cîteodată cîteva generații. Spiritele rutinare refuză încetățenirea unei porții de urît. Generațiile se luptă între ele, unele apărînd, altele acuzînd. Lucrurile ajung cîteodată chiar la tribunal, cum e cazul lui *Madame Bovary* a lui Flaubert. „Créer dans un genre c'est ajouter à ce genre."[1]

Cînd un Baudelaire cîntă în poezie cadavrul și descompunerea lui, cînd E. Verhaeren introduce teme considerate pînă la el apoetice, cum sînt, de pildă, uzina, gara, fabrica etc., cînd un Gorki descrie „golanii" stepei și Dostoievski detracații vieții, cînd un Rodin, părăsind formele moi și voluptuoase, liniile ample și armonizate, sculptează contururi severe, dure, adesea schiloade, toate acestea înseamnă că acești artiști atrag atenția asupra unor aspecte considerate pînă atunci ca urîte, ca străine artei și că se străduiesc să le arate vrednice de ochiul artistului și de gustul publicului. Aceeași e și intenția pictorului expresionist ori futurist, al literatului dadaist. Toți pledează pentru urît. Și dacă reușesc, la lista subiectelor admise se mai adaugă încă unul.

Acest proces nu privește numai fondul artistic. El se aplică în același fel la formă, la tehnică. Un Victor Hugo a putut fi considerat pe vremuri ca un revoluționar al formei. El a introdus epitetul colorat, o anumită muzicalitate a versului, un anume tip de rimă pe care clasicii le-au declarat eretice, le-au combătut ani de-a rîndul în numele frumosului. Același lucru s-a petrecut cu versul liber. Tehnica aceasta fără lege și fără normă a părut o monstruozitate. Azi pare un procedeu învechit, s-ar putea zice prea... frumos, și se caută o tehnică nouă, care va apărea în primele zile ca o aberație.

Același lucru în pictură. Cînd, acum vreo patruzeci de ani, impresioniștii, plecînd de la Manet, au așezat pe pînză în mod brutal, unul lîngă altul, tonuri opuse, contradictorii, obținînd valori și efecte pe care nu le cunoștea arta de tranziție între culori a clasicismului, a fost un scandal. S-a părut o infamie. Azi pictura unui Renoir, Degas ori Claude Monet își recunoaște începutul decli-

---

[1] Am dezvoltat mai pe larg aceste idei în *Ideea de revoluție în doctrinele socialiste*, p. 397—400. (Pag. se referă la ediția franceză ; în ediția românească, 1930, textul la p. 354—357, n. ed.)

---

[1] A. Thibaudet, *La construction en critique, Revue de Genève*, 1927.

nului. Şi un Van Dongen sau Picasso, ca şi un Jean Cocteau sau Philippe Soupault încep iarăşi povestea, ca s-o termine într-o bună zi la fel.

Există un frumos admis, dar arta nu poate să rămînă la el fără să moară ori să decadă. Evoluţia estetică nu se poate efectua decît prin încetăţenirea urîtului. Şi calitatea pledoariei în favoarea acestei „naturalizări“ e tocmai talentul artistului.

Evoluţia artei în direcţia urîtului caracteristic ni se pare astăzi o achiziţie definitivă. O operă care ar prezenta numai aspecte frumoase, printr-un exces de idealizare, ni s-ar părea ori lipsită de forţă, ori pur şi simplu anostă. Să se gîndească oricine la un roman de Henry Bordeaux. Nici o pată nu pîngăreşte virtuţile imaculate. Eroii sînt admirabili în toate privinţele. Ei întrunesc toate calităţile pămînteşti : sînt frumoşi, inteligenţi, bogaţi, generoşi. Lumea sa paradiziacă, siropoasă ne plictiseşte prin perfecţia mediocrităţii sale, prin lipsa de nervozitate, de curiozitate a ceea ce e dincolo de aspectul roz şi angelic al lucrurilor. Nu există mai fericit antidot la asemenea romane decît lectura unui Dostoievski, cu furnicarul său de fiinţe decăzute, detracate uneori, totdeauna sublime. Operele artistice care tratează exclusiv frumosul ne rămîn străine prin însăşi desăvîrşirea lor. Nu le înţelegem fiindcă ce e uman e pătat de păcat. Perfecţia ne depăşeşte şi ne plictiseşte. Mintea contemporană e mai complexă decît aceea care putea privi neturburat un aspect idealizat. Astăzi amestecăm lucrurile, tocmai ca să le dăm figura realităţii. Din cîte impurităţi e făcută muzica lui Wagner ! Şi totuşi ce deosebire faţă de aceea a lui Massenet ! Eroii lui Georges Ohnet sînt plini de calităţi, şi totuşi preferăm pe aceia ai lui Balzac, în care demonul abisurilor a vărsat o picătură de păcat. Exemplele alese sînt desigur mai mult o parodie a frumosului, decît o perfecţie propriu-zisă. Totuşi, facultăţile de cunoaştere contemporană nu pot admite o creaţie exclusiv idealizată a existenţei. Gustul contemporan e pervers, tocmai prin complexitatea lui. Orice gînd modern e dublu. El conţine în definiţia lui afirmaţia şi negaţia sa însăşi. Frumosul pur, încadrat, necondiţionat de urît, rămîne alături de comprehensiunea noastră, ne pare convenţional, artificial, rece. Cerem operei de artă să ne dea urît interesant, urît reabilitat de talentul artistului. Aceasta fiindcă nevoia progresistă a civilizaţiilor noastre cere veşnic inedit. Şi cum am arătat mai sus, numai urîtul poate fi nou sau caracteristic. După cum în revoluţiile sociale numai plebea face revoluţii, numai ea are interesul să schimbe de situaţie, fiindcă are totul de cîştigat şi nimic de pierdut, tot aşa în artă, numai urîtul se prezintă veşnic schimbător. Frumosul, ca şi nobleţea, ca şi fericirea, e conservator. Singură imperfecţia e ferment către mobilitate. Dacă universul şi-ar găsi o expresie perfect estetică, s-ar înăbuşi în propria lui asfixie.

În definitiv, opoziţia dintre frumos şi urît în artă e opoziţia între clasicism şi romantism. Clasicismul se defineşte prin calm, prin ceva ajuns, fixat, definitiv. El atinge un grad în care nu mai e nimic de adăugat sau de schimbat, fiindcă criteriul ideal a fost atins. Romantismul, din contra, e expresia devenirii, a virtualităţii care se realizează, care aspiră către forma definitivă a potenţialităţii, care nu s-a descărcat încă în realizarea ei. E situaţia unei substanţe inferioare în cursul ascensiunii către o treaptă superioară.

A cînta urîtul pentru a-l face acceptabil, pentru a-l încetăţeni alături de frumos ca un domeniu susceptibil de a fi tratat artistic, înseamnă, înainte de toate, a avea un simţ puternic de dreptate. A pleda pentru ceva desconsiderat, a te apropia de un obiect pe care nimeni nu-l bagă în seamă, a-i face apologia contra tuturor, a reuşi, în fine, să-l strecori în simpatia publicului, iată misiunea de apostolat întru justiţie a artistului. Dreptate faţă de aspecte desconsiderate ale vieţii, aceasta e, într-o anumită privinţă, opera de artă. Fiecare individ poate să facă de-a lungul vieţii sale un act de dreptate. Gestul său însă e făcut în favoarea oamenilor, a fiinţelor vii. El are, oricum, o semnificaţie utilitară, practică. Artistul îşi exercită generozitatea sa faţă de obiecte inanimate, de fenomene ale naturii. El reabilitează lucruri inutile. De aceea, funcţia sa de simpatie e proverbială, de aceea, identificarea sentimentală cu obiectul artei sale e completă, de aceea, funcţia sa de dragoste e ipertrofiată, enormă. El intră în intimitatea lucrurilor și a fenomenelor, le ghicește gîndul și taina, devine una cu ele. Se știe că acest fenomen a fost numit de estetica germană „Einfühlung“.

Această identificare sentimentală, simpatetică, nu e posibilă însă fără o puternică facultate de iluzionare, chiar de n-ar fi vorba decît de o iluzionare conștientă (cum susține Konrad Lange), de o conștiință care și-ar da seama că se iluzionează.

Identificarea poate fi de două feluri : a noastră cu obiectul sau a obiectului cu noi.

Cînd simpatizăm puternic cu cineva, creăm de obicei un tip ideal pe care-l purtăm în suflet și pe care persoana iubită trebuie să-l îmbrace, să și-l apropie în totul. Și toate gesturile sale le asimilăm acestui tip ideal. Dacă din cînd în cînd sîntem contraziși, întrebuințăm o întreagă sofistică pentru a ne demonstra nouă înșine identitatea între persoana iubită și tipul nostru mental. Cu cît diferența e mai mare, cu atît imaginația noastră trebuie să lucreze mai mult ; cu cît obiectul e mai inferior, cu atît contribuția noastră imaginativă e mai intensă, fiindcă trebuie să-l creeze aproape din nou.

În această privință se poate spune că *un fenomen sau obiect urît e mai susceptibil de a fi tratat artistic decît unul frumos, fiindcă lasă o margine mai mare creației artistului.*

În cazul unui subiect frumos, marginea e mai mică, totul e dat din natură, imaginația creatorului se leagă de un cîmp mai restrîns, e oarecum mai limitată. Funcția sa se reduce, de cele mai multe ori, la o reproducere, la o simplă imitație.

Din contra, urîtul e mai stimulent. Însărcinarea artistului e mai vrednică, fiindcă e mai grea. Libertatea lui e mai mare, fiindcă nu trebuie să se îngrădească la o accepție comună, socială, a unei valori estetice, dată mai înainte chiar de momentul creației.

Aceste cîteva observații n-au nimic dogmatic în ele. Ca toate speculațiile estetice, ele se resimt de fragilitatea și recența disciplinei. Ceea ce am vrut să indicăm a fost doar un aspect al artei moderne și — în același timp — opoziția acestuia față de formele mai vechi de artă. Dacă e adevărat că toate transformările genului omenesc se reduc, în ultimă instanță, la schimbarea procesului de cunoaștere și valorificare, arta modernă urmează de aproape schimbarea capitolelor din teoria cunoașterii. Am indicat în mod rapid care e structura conștiinței moderne, animată de nervozitate, de grabă, de nevoia de a găsi veșnic ceva nou și inedit. O asemenea mentalitate e firesc să schimbe frumosul în caracteristic, adică frumosul în urît, fiindcă — după opinia noastră — acesta singur e susceptibil de specificitate.

1924

IPOCRIZIA CLASICISMULUI

Cu talentul său obişnuit, dl. Anton Gherman a făcut într-un număr al revistei *Viaţa românească* procesul clasicismului. Mărturisesc că împărtăşeam încă din adolescenţă întru totul opiniile d-sale. Fac parte din cetitorii care înţeleg prin literatură o voluptate : în copilărie, preferam aventurile haiduceşti ori romanele senzaţionale cu mult cărţilor instructive ori povestirilor morale. Mai tîrziu, am cules din clasicism numai ce mi s-a potrivit : infirmitate mărturisită care pare aproape cinică. M-a încurajat însă dl. A. Gherman : „cine nu-i pedagog, guvernantă ori ministru de instrucţie etc“... Şi, slavă Domnului, pot vorbi liber.

Clasicismul e, desigur, o invenţie didactică. El are o semnificaţie morală, care se leagă strîns de conservatorismul social. Face parte din acele prejudecăţi conformiste cu care o turmă organizată poate trăi mai departe. La alţii, e o chestie de antrenament, de sugestie a autorităţii. În fine, la cei mai mulţi e o ipocrizie inconştientă. Îşi zice omul că ce e vechi, experimentat, trebuie să aibă o valoare. Cu atît mai mult, cu cît o susţin profesorii şi toţi gardienii oficiali ai grupului. Pe urmă, din dificultatea transpunerii istorice, iniţierea la clasicism e grea. Şi ceea ce se face cu greutate e de obicei preţios. Dacă după o plicticoasă sforţare ajungem să ne placă „clasicii“, efortul moral făcut ne valorifică în faţa noastră, ne dă nu ştiu

ce mică aureolă de martiri. Pe urmă, e vorba şi de capitalul de energie închis într-o asemenea lectură. Oricărui om îi place să-şi ridice puţin obiectul pentru care a cheltuit. Într-o vară, la o plajă din Bretagne, o mulţime de burghezi francezi veniseră să facă băi de mare. Dar timpul era nesuferit : frig şi vînt. Cei mai zgîrciţi dintre vizitatori, cu riscul de a căpăta pneumonie, au făcut baie şi pe frig numai să-şi scoată cheltuiala. E şi în plictiseala cu care se ingurgitează clasicismul un proces psihic analog.

De fapt, orice evaluare estetică e o problemă de cunoaştere, compusă din percepţii, memorie, judecată. Nu putem pricepe decît ceea ce cunoaştem deja, ceea ce ne e familiar, ceea ce e actual. Pe de altă parte, numai actualul ne e familiar, fiindcă datoria supremă a practicii ne impune să-l cunoaştem pe el întîi. Există un apriorism al prezentului, care face din actual o categorie proiectată peste toate judecăţile noastre. Înţelegem trecutul prin prisma prezentului, dar aceasta nu înseamnă a-l înţelege. Iniţierea, precauţia şi metoda istorică înseamnă o apropiere foarte aproximativă de trecut. Înseamnă, în orice caz, sforţarea maximă de a ajunge acolo, ceea ce trebuie să recunoaştem că nu înseamnă încă mare lucru.

Părinţii şi copiii nu se înţeleg de obicei : şi-i desparte numai o generaţie. Dar cînd e vorba să pătrundem în natura lor specifică lucruri petrecute cu sute şi mii de ani înainte ? Dacă am avea tot materialul la îndemînă, ar mai lipsi principalul : înţelegerea spiritului, a mentalităţii de atunci.

Ceea ce facem în istorie mai puţin, în literatură mai mult, *e o deplasare în sensul prezentului.* Anatole France spune că operele clasice nu trăiesc decît printr-un perpetuu *proces de fals-sens.* Iar Renan povesteşte undeva despre glosatorii medievali că, obligaţi să copieze exact textele antice, cu toată atenţia şi bunăvoinţa, ei le *traduceau* inconştient în accepţia timpului, măcar prin schimbarea unor virgule ! Aşa facem şi noi cu literatura clasică. Comentatorii şi criticii ne ajută la aceasta. Ce aridă şi searbădă ar părea *Iliada* dacă n-am construi imaginativ, fără voia noastră, din Elena o eroină modernă, comparabilă cutărei eroine de roman la modă, al cărei singur model îl cunoaștem și care, fatal, ne servește de *unic* criteriu ! Shakespeare a avut în fiecare epocă o altă valoare și o altă accepție. Ar trebui scrisă odată istoria vicisitudinilor, a deformărilor, a broderiilor în marginea textului pe care le-a suferit acest scriitor. S-ar vedea atunci că fiecare generație s-a sprijinit pe marele tragedian ca să selecționeze ce-i convine, interpretînd opera sa după aspirațiile ori nevoile ce-o însuflețeau. O operă veche de artă nu trăiește decît cu condiția să fie *modernizată* veșnic de imaginația lectorului. Și atunci ? Urmează că singur prezentul importă în artă, ca în toate.

Nu ne putem deplasa prea mult în timp, după cum nu ne putem deplasa prea mult în spațiu, fiindcă criteriul de înțelegere nu poate fi decît prezent și local. Ne vine greu să pricepem — cu toată moda actuală — pe Rabindranath Tagore, fiindcă e asiatic, ne vine greu să înțelegem sălbaticii din tribul Waramunga al Australiei centrale, după cum ne vine greu să ne transpunem în epoca lui Dante și a lui Homer.

Are dreptate dl. Anton Gherman : „Cetățenii dintr-un anume timp și loc au cam aceleași trebuințe estetice și același gust.

Depărtarea în timp și deosebirea de dezvoltare istorică sînt obstacole mari în calea înțelegerii. Este dar puțin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi așa de clar ca Bataille ori Capus (fără să ținem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureștean, cît de deștept și sensibil, în chip așa de adecvat ca dl. Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se rezumă în aceste potriviri sau înstrăinări intelectuale hotărîte de timp și de treapta istorică... Și, în scurt, celebritățile artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sînt, obișnuit, iremediabil străine într-un grad oarecare."

Și e natural să fie așa. Chiar fără să ne-o spuie Bergson, ne schimbăm în fiecare ceas, în fiecare minut. Și poate e legitim să credem că această perpetuă transfor-

mare se face în sensul complexității crescînde. Pe timpul lui Homer — ne-o atestă *Iliada* —, se cunoșteau numai două culori. Organele vizuale, bastonașele cromatice erau fiziologic limitate. Astăzi cunoaștem sute de culori și poate mii de nuanțe. Comparați apoi rudimentara gamă acustică a unui primitiv, sărăcia de tonuri a unei melodii populare cu bogăția luxuriantă a unei simfonii de Richard Strauss, masa simplă a unui erou homeric compusă din veșnicul vițel ori bou fript în proțap, cu complicația unui „menu" servit de un mare restaurant parizian.

Acestea pentru senzații.

Să mai vorbim de complexitatea sentimentelor și de infinitele „cazuri de cunoștiință" moderne ? Sincer vorbind, poate oare suporta comparație din punct de vedere al bogăției o pictură grecească sau una prerafaelită cu o pînză de Claude Monet ori Renoir ? Sau un roman de Tolstoi cu *Daphnis și Chloe ?* Ceea ce apreciem în operele vechi e simplismul, grația primitivității cel mult. Dar să nu ni se vorbească atunci de superioritatea lor. Ne trebuie, pentru înțelegerea trecutului calitativ și cantitativ, alte senzații, alte sentimente, alte judecăți. Trebuie să facem un salt peste noi înșine și în afară de *gravitația momentului istoric,* ceea ce e aproape imposibil, în orice caz, puținor oameni dat. Trebuie o lungă educație ca să prindem ceva din esența trecutului. Astfel orice operă veche e o problemă algebrică ce trebuie descifrată. Dar aceasta înseamnă un proces mental intelectual mai mult decît estetic.

Opera de artă, însă, e cu atît mai frumoasă cu cît e mai ușor comprehensibilă. Oamenii din popor, care nu sînt nici grandomani, nici ipocriți, declară urît tot ce nu înțeleg. Așa și trebuie să fie : elementul intelectual al cunoașterii artistice nu poate fi eliminat. Se poate spune atunci, fără paradox, că la talent egal o operă de artă e cu atît mai frumoasă cu cît e mai aproape de noi, cu cît e mai în strînsă legătură cu actualitatea. Aceasta nu înseamnă, desigur, că o bucată modernă trebuie să fie și bună.

În definitiv, nu există decît două feluri de opere : moderne și modernizate. De ce să nu preferăm pe cele dintîi ? Acestea ne scutesc cel puțin de efortul transpunerii. Se amestecă, însă, prestigiul gratuit al clasicismului didactic, se amestecă acea ipocrizie a istorismului care ne face muți de admirație în fața lucrurilor pe care nu le pricepem, pe care nu le putem pricepe fiindcă se opun teoriei cunoașterii. Și e așa de înrădăcinată în fiecare această prejudecată, încît puțini scapă de filistinismul clasicist. Nietzsche, căruia îi plăcea să denunțe toate ipocriziile inconștiente ale civilizației contemporane, denunțase și pe aceasta din urmă atunci cînd a rupt-o cu filologia ca să devie filosof și artist. Fără această salutară revoltă, geniul său subtil și eroic s-ar fi împotmolit poate în cercetările pedante și sistematice care întrețin cultul ardorii clasiciste.

1924

EXPRESIE INDIVIDUALĂ ȘI EXPRESIE SOCIALĂ ÎN ARTĂ

Pentru mulți din noi, ceva frumos înseamnă ceva plăcut. Indiferent dacă plăcerea e senzuală ori spirituală, interesată ori dezinteresată, valoarea estetică ne apare ca un fenomen stenic, înălțător, o emoție pozitivă, o contemplație însoțită totdeauna de o nuanță de agreabil.

Frumosul, în mod comun, se prezintă ca o categorie a voluptății : voluptatea armoniei, a unei ordini superioare. Stendhal spunea : „La beauté c'est une promesse de bonheur". Fenomenul estetic se simte, nu se gîndește : aceasta e credința curentă. Dar tocmai aceasta împiedică determinarea exactă, analiza lucidă a faptului artistic. Se întîmplă că ceea ce pare unanim admis ca formînd esența frumosului să nu fie decît o serie de manifestații auxiliare. De aici, o mulțime de neînțelegeri. Cu ocazia unor discuții ivite mai de mult în publicistica noastră asupra relațiunilor între estetic, specific și etnic, mulți au negat orice fel de relațiune între aceste categorii, frumosul constituind după ei o valoare aparte, autonomă. Cei care se uită numai la aspectul hedonic al artei au multe șanse să nu înțeleagă esența ei intimă. Frumosul e și el o realitate pămîntească, fără atribute divine. Și el a apărut aici, în lumea noastră, și fatal e amestecat cu o mulțime de alte elemente sociale care intră fără voie, fiindcă au conviețuit istoricește atîta vreme, în însăși noțiunea de frumos. Există în societate o interdependență a valorilor : e greu de separat juridicul de moral, utilul de logic, religia de morală etc. Nu putem să le disociem cu forța prin abstracție, atunci cînd viața istorică le-a legat indisolubil între ele. De fapt, se poate fixa cam pe la mijlocul secolului trecut separarea completă a valorii estetice de celelalte. Atunci pentru prima oară apar preocupări artistice pure, atunci estetismul devine un scop în sine, o religie cu neofiți, cu credincioși, cu rituri și cult. Frumosul devine autonom. Doctrina care justifică existența fenomenului artistic pur apare și ea și se cheamă „artă pentru artă“. Mai înainte de acest moment, în majoritatea societăților omenești, frumosul e amestecat cu religia (artele magice, catedralele gotice, misterele etc.), cu industria (sculpturi pe obiecte și instrumente războinice ori casnice etc.), cu economia, cu morala.

Dar tocmai fiindcă această diferențiere e recentă, fiindcă un Flaubert, Baudelaire, Théophile Gautier sînt primii preoți ai unui cult abia născut, fanatismul lor e mai violent, mai complet. S-a stabilit, astfel, credința unei categorii estetice din următoarele atribute : dezinteresare, independență, plăcere, armonie.

Se face din frumos o religie puristă, o dogmă sterilă, izolată în splendoarea ei, un fel de zeitate imaculată, satisfăcîndu-se pe ea singură, ferită de orice contact impur. Atitudine de credincioși, de fideli prosternați, dar nu de oameni de știință. Procedînd ceva mai omenește, vom găsi în compoziția artei o mulțime de elemente foarte pămîntești. Aceasta nu scade însă majestatea artei. Din contra.

Astfel, condiționarea fenomenului estetic e, în fond, cu mult mai complexă. După cum vom vedea, departe de a exclude noțiunile de specific și de etnic, arta le presupune în fiecare moment al afirmării.

I

Benedetto Croce e printre primii care au căutat să așeze arta în cadrul facultăților noastre de cunoaștere, să facă din ea un mod de a percepe lumea exterioară.

Există, în adevăr, două feluri de raporturi ale inteligenței noastre cu realitatea. Unele sînt bazate pe raporturile dintre lucruri. Ele ne dau ideea generalului. Anume, printr-o economie a gîndirii, pentru a ne informa mai expeditiv asupra condițiilor mediului, percepem numai aspectele comune ale fenomenelor, le clasificăm, le ordonăm în categorii, în raporturi, în serii. Facem abstracție de deosebirile dintre ele, neglijăm ca neexistente nuanțele. Formăm din ele concepte, noțiuni, judecăți. Lumea ne apare condusă de legi, de principii generale. E cunoașterea prin inteligență, cunoașterea logică a universului.

Alături de aceasta, primim însă și altfel de informații din afară. Se poate ca lucrurile să ne apară nu în asemănarea lor, ci în deosebire, nu în ceea ce au comun, dar în ceea ce au individual. Putem percepe diferențele, nuanțele, putem înțelege esența unui fenomen, a unui lucru în sine, independentă de legătura cu altele, putem deosebi în lumea înconjurătoare unități ireductibile, specifice, neasimilabile, nesubstituibile una alteia. Inteligența, deprinsă să lucreze cu generalul, cu raporturile constante, comune, nu ne poate ajuta la percepția individualului, a specificului. Pentru aceasta trebuie să recurgem la intuiție. Ea poate prinde orice nuanță, orice deosebire, aceea ce e ireductibil, caracteristic în lucruri. Așa procedează omul practic, care trece peste teorii și abstracții ca să aibă o cunoștință imediată a realității, așa procedează omul politic, dușman al oricărei false generalizări, la fel criticul de artă care intră în esența operei de artă. Există, astfel, două cunoașteri : una generală, bazată pe asemănări și raporturi, alta diferențială, specifică, bazată pe deosebiri, pe caracteristice ireductibile. Arta e dintre acestea din urmă. A devenit o banalitate afirmația că *producția artistică* n-are nici o valoare dacă nu reușește să mimeze, să creeze viața. Ea trebuia să ne dea iluzia pulsației directe a vieții, să ne introducă printr-o intuiție imediată în partea acea mobilă, schimbătoare, caleidoscopică, pe care o prezintă tot ceea ce trăiește. Dar Bergson a arătat că inteligența cu procedeele ei generale și spațiale e incapabilă să ne dea o idee despre cursul veșnic schimbător al elanului vital. Inteligența și metoda ei, știința, sînt procedee cantitative, bazate pe măsurători, aplicate lucrurilor încremenite, moarte. Viața, din contra, nu poate fi prinsă decît de un instrument fin, apt de a măsura numai diferențe calitative, schimbările imperceptibile în timp, cursul veșnic creator. Numai arta ne poate clarifica asupra acestor procese creatoare, asupra acestor momente veșnic altele. Cunoașterea noastră logică e cinematografică, adică împarte realitatea în bucăți separate, ca să le studieze în parte. Arta, însă, trebuie să ne dea, printr-o iluminație imediată, realitatea vie, pulsația continuă, „arta e deci o viziune a realității mai profundă decît aceea pe care ne-o dă inteligența și de aceea ea participă mai mult decît aceasta din urmă la viața concretă, la evoluția mereu inedită și permanent inventivă, care constituie caracterul ireductibil și irațional al vieții adevărate, a cărei spontaneitate creatoare nu se repetă niciodată“ (Bergson).

Obligată să reproducă momentele mereu inedite ale vieții, arta nu poate fi decît specifică, ca și modelul ei. Pentru a ne împărtăși individualul, cum a observat cu profunzime B. Croce, creațiunea artistică se servește de expresie, care e forma specificității. O cunoaștere mistică, așa cum vrea Bergson, ar rămîne strict personală. Ca să fie comunicată, ea ar trebui să îmbrace o formă. Dar dacă fondul e în adevăr specific, original, ireductibil, această formă va fi o expresie unică.

Către această expresivitate tinde orice operă de artă. De aceea, esența acesteia e așa de legată de nevoia de original. Originalitatea e suprema valoare în artă. În știință, unde domină generalul, această problemă nici nu se pune. Dar în creația artistică se face loc chiar straniului, acest aspect patologic al originalității. Un stil impersonal, lipsit de pecetea specială a individualității artistului, ne apare inferior. El cade în formula împrumutată, în manierism. În aceeași ordine de idei, apreciem sinceritatea în artă. Dar aceasta înseamnă tocmai revelarea a ceea ce e mai intim, mai ascuns, mai personal în sufletul artistului. Lipsa de sinceritate echivalează cu exprimarea unor stări comune sociale, luate de la alții, prin procedee tot sociale, tot împrumutate.

Concluziile acestea, trase din analiza fenomenului estetic, privit din punctul de vedere al mecanismului său, sînt confirmate obiectiv, dacă privim evoluția istorică a artei. O excursie etnografică ori istorică, cît de sumară,

ne indică cu preciziune același scop urmărit de orice fenomen artistic : individualizare, tendință către specificitate.

În societățile primitive, arta e populară, anonimă. Ea e amestecată cu marile funcțiuni sociale, în special cu religia și cu tehnica. Artistul n-are individualitate și nici nu caută să exprime particularul, fiindcă nu-l găsește în sufletul său încă contopit cu acela al masei, al ambianței întregi. Miturile, muzica, desenul sînt anonime, sociale.

Cu încetul însă, evoluția se înfăptuiește în sensul diferențierii. Artistul se degajează de mediu, devine o personalitate. Opera lui reflectează și ea originalitatea sa sufletească, prezintă aspecte care n-au nici o asemănare cu acelea ale altor artiști... Din masa amorfă a clanului primitiv, artistul se desprinde cu toată originalitatea contribuției sale.

În același timp arta se separă, devine independentă față de celelalte valori cu care era strîns legată la început. Din simplu mijloc în serviciul religiei sau al moralei, ea devine scop în sine. Ea nu mai servește sacrul sau binele, ci își creează un obiect aparte și preocupări proprii. Esteticul devine relativ autonom, în baza legii diferențierii valorilor. Arta nu mai oficiază și nu mai predică. Se exprimă doar pe sine.

Arta are funcțiunea de a revela un colț ascuns, misterios, mascat de banalitatea cotidiană. Ea ne scoate din comun, ca să ne transplanteze într-un mediu nebănuit încă.

Toate aceste constatări nu conțin, desigur, nici o noutate. Le-am amintit doar pentru a prepara concluzia care urmează.

II

Identificînd arta cu expresivitatea, mi se pare că Benedetto Croce n-a mers decît pînă la jumătatea drumului. E adevărat, după cum am văzut, că artistul percepe și exprimă individualul. Pentru aceasta, el face apel la emoțiunile sale strict personale. El dă lucrurilor și fenomenelor o fizionomie unică.

E adevărat, însă numai în parte. Dacă artistul ar exprima stări exclusiv specifice lui, n-ar putea fi înțeles de nimeni. Esteticianul italian uită că expresivitatea înseamnă *comunicativitate* specială. Aproape toate stările noastre sufletești, plămădite și prefăcute de mediu, au latură socială. Numai inconștientul, care nu e exprimabil, e strict personal. Nu mai vorbim de concepte și judecăți. Întrebuințate de știință pentru a exprima asemănările și raporturile, aceste fenomene psihice n-au valoare decît obiectivate, adică socializate. Dar chiar emoțiile nu se mai sustrag complet de la influența vieții colective. Era o vreme cînd se credea că expresia emoțiunilor e condusă de legi fiziologice ori curat psihice. Sub presiunea socială, expresia noastră afectivă se modifică. Prezența altor persoane poate stimula ori opri semnele care traduc la exterior stările de sentiment. Pentru respectul politeții, al bunei-cuviinți, ne înăbușim în anumite ocazii rîsul ori furia. Alteori, sub imboldul societății, tristețea ori deprimarea dispar, buna dispoziție apare, spiritul de conversație, verva cresc. Societatea modifică expresia emoțiilor.

Dacă arta e expresivitate (o prelungire a expresiei emoțiilor artistului, materializată printr-o tehnică), atunci ea trebuie să suporte aceleași legi ca și oricare expresie emotivă. Urmează, de aici, că modificarea comunicării sociale se va efectua după influența grupului. În adevăr, oricît se susține într-o estetică ideală că artistul creează pentru el însuși, fiindcă are ceva de spus, în realitate el scrie pentru o societate dată, adică pentru un anumit public. Un artist care face abstracție de un public se gîndește la un altul, chiar dacă n-ar fi vorba decît de cîteva persoane, care speră că-l vor înțelege. Creațiunea artistică, ca și orice expresie, e adresată cuiva, ea are o direcție socială.

Încetul cu încetul, arta devine un limbaj. Ea transpune impresiile strict personale prin cuvinte, imagini, formule de multe ori încercate deja. Tehnica prin care se face legătura artistului cu publicul îl oprește pe acel din urmă să rămînă strict personal. Oricît ar fi de original un artist, el nu poate rupe complet cu tradiția, cu continuitatea socială a creației dinainte de el. Chiar dadaiștii sau futuriștii au recurs în parte la expresii și tehnici cunoscute mai înainte. Va trebui atunci, pe lîngă creațiunile sale de expresie, să întrebuințeze și altele mai vechi, utilizate de alții pînă la el. Eminescu a creat o mare parte din limba de care se servește. A întrebuințat însă și formule din atmosfera literară a timpului său.

Dacă gîndul, concepția ne aparțin exclusiv, realizările sînt totdeauna concesii făcute societății. În orice creație socialul e înțeles de la sine. Fără el nu există decît un plan inform, intenții vagi, tendințe semi-inconștiente. Obiectivarea definitivă a operei de artă nu începe decît cînd un minimum de semne exterioare luate din viața grupului detașează creatorul de creația sa, aceasta din urmă căpătînd o ființă proprie, independentă, cu o viață aparte.

Astfel, prin scop, arta devine socială, fiindcă se adresează publicului, iar prin origine este deja socială, fiindcă educația artistului nu poate fi decît aceea a mediului în care trăiește. Iată, deci, că artistul, deși amator pasionat de specificitate, nu se poate feri complet de a nu exprima prin opera sa și generalul. Dar exprimarea acestui general nu e nici ea completă. Artistul nu poate utiliza expresii valabile pentru orice societate, el nu poate fi cu desăvîrșire universal. Dacă ar fi așa, ar pierde particularitatea, originalitatea. Arta s-ar transforma în știință, expresia ar deveni o formulă matematică. Între specificul complet, care atinge inconștientul, inefabilul inexprimabil și științificul integral, care singur e universal-uman, este loc pentru o specificitate temperată, relativă, pentru un compromis între individual și general. Acest intermediar îl constituie etnicul. De fapt, artistul — spre deosebire de omul de știință, care se adresează tuturor oamenilor, tuturor popoarelor — ia contact cu o societate dată. Or societatea normală în care trăim astăzi e națiunea. Cu aceasta intră direct în legătură artistul atunci cînd își exteriorizează creația, cînd trece de la concepție la expresie. Obligat să fie social, el nu poate fi în stadiul actual de civilizație decît național. Dacă ar fi uman, ar pierde cu desăvîrșire specificul, adică ceea ce constituie însăși esența artei, și ar cădea în știință ori într-o formulă convențională, fadă, iar dacă ar fi prea specific, prea original, ar pierde mijlocul de exprimare, contactul cu publicul. Etnicul e oarecum locul geometric între individual și uman. Artistul trăiește concret, real în societăți limitate. Cum expresia e o adaptare la un public dat, e imposibil cuiva să se adapteze simultan la infinitatea aceea de publicuri juxtapuse care e umanitatea întreagă. În același timp, oricît de generală, de universală e educația cuiva, ea e făcută de o familie dată, într-un loc dat. Prin ea, artistul nu poate căpăta decît elemente spirituale mărginite, localizate.

Reiese de aici că etnicul e, cum se zice în termeni filozofici, o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Ea arată limita sub care e permisă originalitatea, dar și sociabilitatea, însemnînd un maximum permis de individualism și un minimum de adaptare socială. Opera de artă ne apare ca un compromis necesar între manifestarea specificului și realizarea lui sub presiunea socială într-o societate limitată, adică într-o națiune.

Nici un scriitor, oricît de „etern uman“ ar fi el, de la Shakespeare la Goethe, de la Molière la Tolstoi, nu poate scăpa acestei legi de condiționare estetică. Nici unul din ei nu e ferit de pecetea caracterului național și nici una din operele lor reușite n-ar fi scrise de cetățeanul altei nații. Fatal, mijlocul de expresie e local. Nu există scriitor mare fără o cunoaștere adîncă a limbii, după cum nu există pictor mare fără o mînuire a culorii. Și această culoare e și ea locală. E a peisajului național. Un pictor francez, fără să vrea, întrebuințează cenușiul albăstrui al cerului din Île-de-France, un rus — verdele aprins, un german — culorile sumbre. Sculptura va urma și ea inspirația unor linii moi, aspre, chinuite ori îndrăznețe, după caracterul poporului.

Etnicitatea nu e un caracter auxiliar artei. Intermediară între particularul extrem și generalul vag, ea e presupusă, e oarecum intrinsecă însuși momentului realizării artistice.

1925

CRIZA LITERARĂ

I

De la un capăt la celălalt al Europei, jurnale, reviste, memorii, monografii se plîng de teribila criză literară, care bîntuie, nemiloasă, pretutindeni.

La noi, constatarea a devenit așa de frecventă, că nici nu se mai formulează : oricine o crede subînțeleasă de la sine.

Există, în adevăr, o criză literară ? Îndrăznim să ne întrebăm cu toată evidența : avem o mulțime de motive ca să ne îndoim. Deschideți memoriile ori corespondența unui literat din ultimele două secole : Grimm, Diderot, Mérimée ori Flaubert. În epoci pe care noi, posteritatea, le găsim prospere, contimporanii le-au găsit, cu un pesimism explicabil, sterile, lipsite de vlagă și de fecunditate. Adevărul e că e greu de precizat o criză literară. E vorba de producția cantitativă ? Sau de calitatea operelor ? De amploarea ori generalitatea lor ?

Știm astăzi cu oarecare preciziune ce înseamnă o criză economică. E o lipsă de potrivire între producție și consumație. Se azvîrle pe piață mai multe mărfuri decît poate întrebuința o populație deodată. Decurg de aici o mulțime de corolare : falimente, insuficiențe monetare, deplasări de averi etc. K. Marx a arătat că aceste crize sînt maladii constitutive ale societății și economiei capitaliste.

În fiecare zi concentrarea averilor se săvîrșește printr-un număr mai mic de deținători și, prin urmare, numărul proletarilor crește concomitent. Dar dacă crește proletarizarea, posibilitatea de consumație a avuțiilor produse descrește, fiindcă muncitorii, spoliați de capital, nu au cu ce să-și plătească nevoile. Toate crizele, după Marx, sînt de subconsumație, și nu de supraproducție. Ele sînt datorită lipsei de acord între felul producției și acela al repartiției bogățiilor în regimul capitalist. Economiștii de după Marx au verificat, au făcut noi observații, au tras legi ingenioase asupra fenomenului. În economia politică criza poate fi explicată mai mult ori mai puțin științific. Dar în știința literară ?

Un adept al concepției materialiste a istoriei ar aplica pur și simplu învățăturile economice la cele literare.

O criză literară urmează uneia economice : ce se întîmplă în infrastructură, cum zice Marx, se întîmplă și în suprastructură.

Fără să mergem așa departe, putem constata că între ambele fenomene există analogii. Trebuie să deosebim mai întîi o criză literară de subproducție și apoi o criză literară de subconsumație.

Deosebirea aceasta se impune de îndată ce constatăm în orice producție literară doi factori : autorii și publicul. Se poate ca primii să fie sleiți, să nu mai creeze nimic ; se poate, însă, ca publicul să refuze a citi într-un moment dat, și scriitorii, lipsiți de debușeu, să se descurajeze, să fie total lipsiți de stimulent, să fie paralizați în orice inspirații. Aceasta nu e o simplă ipoteză : lucrul se întîmplă adesea în realitate. Se zice, de obicei, foarte frumos și foarte încurajator, că un artist creează fiindcă are ceva de spus, că scrie pentru el, nu pentru public. Cu toate acestea, publicul nu e o abstracție, e — din contra — o realitate de primul ordin. În termeni filosofici, am zice că e o categorie a creației artistice.

E aproape imposibil ca autorul să nu se gîndească în momentul elaborării la o societate mică ori mare, ideală ori reală, căreia îi destinează opera sa. Dacă un scriitor nu s-ar gîndi la societate, n-ar mai avea nici un sens publicarea : manuscrisul ar trebui să rămîie în saltar. Nimeni nu se expune dacă nu vrea să fie văzut.

Dar publicul acesta poate fi de multe ori ingrat. Într-o bună zi îi poate trăzni prin minte să nu mai citească. Ce devin atunci scriitorii ? Lucrul se poate întîmpla din

diferite motive. În primul rînd, fiindcă e vorba de timpul nostru, din cauza greutății traiului. Lupta pentru viață cînd devine teribilă, activitățile de lux dispar. Consumația libristică, așa de gratuită, și din punct de vedere biologic, așa de artificială, așa de absurdă, dispare printre cele dintîi.

Firește, aici trebuie deosebit public și public. În țările cu vechime culturală, cartea ajunge o necesitate vitală ca și pîinea, lemnele ori paltonul. Acolo publicul, chiar jenat, nu cedează cu una, cu două. În alte părți, slăbiciunea se arată la primele strîmtorări. Desigur că un public care cedează la cele dintîi mizerii nu e un public literar. Dar trebuie, oricum, să fim umani...

Pe lîngă cauzele economice, există și altele, intrinsece înseși mișcării literare într-o anumită epocă și care au, la fel, efecte paralizante asupra publicului cititor. Cînd apar școli sau tehnice artistice noi, cititorii pot fi mefienți la început. Fiindcă nu sînt tot așa de plastici ca scriitorii, ei ezită o bucată de vreme, pînă se deprind și se adaptează la noul fel de artă.

Există atunci cîtva timp un refuz de consumație literară. Viteza producției artistice nu e egală cu viteza consumației. Cea dintîi e mult superioară ; elita merge mult mai repede decît masa, care se adaptează cu încetul și tîrziu.

Crize de acestea s-au produs totdeauna cînd au apărut în istoria literară curente noi. Așa a fost în primele zile ale romantismului, ale simbolismului, ale dadaismului. Pe urmă, lumea se deprinde, e oarecum rușinoasă că a rămas în urmă, se repede cu aviditate asupra operelor disprețuite o bucată de vreme, și echilibrul se restabilește cu o creștere simțită a numărului de cititori. Se poate observa, în aceste momente, o excitație generală, o stimulență care invită epigonii, discipolii școlii ajunsă la modă să producă o mulțime de opere de popularizare, pentru difuziunea noilor metode în marele public. Consumația ajunge la maximum în acele momente, cu deosebire fericite pentru scriitori. Breasla înflorește, și unii din ei, alături de glorie, reușesc să facă avere.

Acestea sînt episoadele penibile și vesele ale crizelor de subconsumație. Să le cercetăm și pe acelea ale celor de subproducţie. Acelea nu mai privesc publicul, ci pe scriitori.

Se povesteşte despre Caragiale următoarea anecdotă : scena se petrece la C. Dobrogeanu-Gherea în casă. Caragiale parcurge cu paşi febrili odaia şi se lamentează ; e plictisit, deprimat de sărăcie, nu mai ştie ce trebuie să facă etc. Cu voce dulce, Dobrogeanu-Gherea îl dojeneşte :

— Caragiale, de ce nu vrei să scrii ? Ai promis de atîta vreme un roman. Asta te-ar scoate din multe încurcături materiale. Şi, probabil, ţi-ar aduce şi buna dispoziţie, curajul moral.

— Să scriu ? Dar d-ta ştii că azi-dimineaţă n-am avut în buzunar cinci lei să-i dau nevestii pentru coşniţă ? Crezi d-ta că în condiţiile astea mai poate cineva să scrie ?

Dobrogeanu-Gherea pleacă capul în jos, intimidat. Caragiale îşi continuă plimbarea agitat prin odaie.

La un moment dat, mîna criticului trage uşor un sertar, scoate de acolo un bilet de o mie de lei şi-l întinde timid, cu delicateţe, lui Caragiale. Acesta ia biletul, se uită puţin la el, pe urmă îl îndoaie repede şi-l bagă în buzunar. Continuîndu-şi aceeaşi plimbare prin odaie, face reflecţii cu voce tare :

— Acum mă duc la Sinaia vreo săptămînă, să mai răsuflu şi eu. Mai văd prietenii, ne mai punem pe taclale, mai facem şi un chef : mi s-a uscat de tot gîtlejul.

— Dar bine, Caragiale, era vorba să scrii.

— Să scriu ? Dar tu îţi închipui că eu pot să scriu cînd am bani în buzunar ?

Anecdota aceasta are mai mult decît un interes hazliu, o profundă semnificaţie psihologică. Un scriitor nu poate produce nici în momente de mizerie extremă, dar nici în condiţii prea fericite. Îi trebuie probabil, cum se zice, o onestă mediocritate.

În epoci liniştite, fără griji, cînd traiul material e uşor, cînd atmosfera morală nu e încărcată, duşmanul cel mare al scriitorului e viaţa vegetativă, toropeala, stagnarea enervantă, plictiseala. Baudelaire a descris-o sub forma ei devorantă de balaur cu şapte capete. Evenimentele parcă

amorţesc. Se zice că popoarele prea fericite n-au istorie. Formula poate ar trebui schimbată : popoarele prea fericite n-au literatură. De asemeni, dragostele prea fericite nu pot dura. Vorba lui Paul Valéry : *„Il faut des idées ou des malheurs“...*

În asemenea condiţii, arta se realizează cu greu. Puţinele opere care apar sînt extrem de cizelate, „écritures artistes“, în felul lui Flaubert sau a fraţilor Goncourt, care au scris în cea mai fericită epocă a secolului al XIX-lea, aceea de sub imperiul al II-lea. Literatură de seră, delicată, artificială, făcută numai din procedee.

Cînd e prea mulţumit, cînd n-are griji, scriitorul ori e prins de viaţă, şi atunci trăieşte, dar nu scrie, ori se plictiseşte şi vegetează improductiv.

Literatura puternică, de evenimente tragice, nu poate fi produsă decît de timpuri zbuciumate. Ca să poţi observa viaţa, trebuie o dezadaptare, trebuiesc opriri, obstacole, mai mult, nenorociri. S-a zis doar cu drept cuvînt : „Le don de l'observation est la récompense du malheur“. Literatura lui Balzac, Dostoievski, Gorki, Eminescu, a lui Caragiale, el însuşi — după cum se vede mai sus — n-au ieşit din biografii trandafirii. Ele au fost plămădite tragic de viaţă.

Dar, ca şi în anecdota de mai sus, împrejurările nu trebuiesc să fie excesiv de grele, nu trebuie să meargă pînă la desfiinţarea „coşniţei“. Atunci scriitorul e apăsat, deprimat, paralizat.

Timpuri ca acestea, în care puţini au abia strictul necesar, nu sînt favorabile scrisului. Trebuiesc în viaţă nenorociri uşoare, rezonabile. Acestea excită. Cele prea mari desfiinţează. Nu trebuiesc, mai ales într-un moment dat, nenorociri colective, în societatea întreagă. Cazurile individuale pot fi fecunde. Generalitatea mizeriei, însă, închide orice veleitate de creaţie. Mediul devine apăsător, tîmpeşte, reduce, anihilează.

Astfel, crizele de subproducţie pot fi produse de cauze opuse : prea multă linişte ori prea mult zbucium. De la aceste generalităţi, se cuvine să trecem la cazuri concrete, specifice momentului şi ţării noastre.

II

Cauzele crizei literare nu se pot deosebi cu claritate decît după ce criza a trecut. În timpul desfășurării lui, un fenomen ne întunecă motivele care l-au determinat. În afară de aceasta, nu e vorba niciodată de o singură cauză. Un complex, adesea inextricabil, de fire întrețesute, întunecă vederea cercetătorului. Unii determinanți sînt trecători ; dispar după o scurtă viață. Alții sînt constitutivi, înscriși în însăși firea și structura societății. La noi, de pildă, crizele ar trebui să fie fenomenul normal, iar eflorescențele, perioadele de producție, excepțiile. Dat fiind compoziția și genul societății românești, o mișcare literară e un fenomen absolut neașteptat, gratuit. Dacă lucrurile s-ar înșira în serii strict determinate, n-ar trebui să avem nici măcar literatura pe care o avem. Un sociolog, care ar studia abstract, fără să ne cunoască, de undeva din Occident, aspectul istoric al poporului nostru, n-ar avea pentru ce să ghicească că avem și o literatură.

Întîi, fiindcă sîntem un popor mic. Arta presupune o severă selecție, adică o risipă enormă de forțe. Ca să extragi esența unui fruct, trebuie stricate mii de exemplare ; ca să poți obține un adevărat artist, trebuie ca restul pînă la o mie să facă, pentru dînsul, serioase economii de sensibilitate și inteligență. Arta e costisitoare și nu apare decît din risipă luxoasă.

Trebuiesc sacrificați în anonimat milioane de cetățeni ca să se selecteze un reprezentant al frumosului. E. Renan scrie în această privință : „Il faut, au moins, dans nos lourdes races modernes, le drainage de trente ou quarante millions d'hommes pour produire un grand poète, un génie de premier ordre ; une société de six millions arrive difficilement à cela, la sélection ne s'y operant pas sur une masse assez grande. Le génie résulte d'une portion d‘humanité brassée, mise au pressoir, épurée, distillée concentrée. Une petite planète n'aurait pas de génie. En un kilomètre cube d'eau de mer il y a une petite masse d'argent appréciable ; en un mètre cube cette quantité est tout-à-fait insaisissable.“ Nu trebuie să ne mirăm că nu apar în fiecare zi poeți de talia lui Eminescu, ci mai degrabă să ne mirăm că acesta a putut apărea.

Fără îndoială, în astfel de lucruri nu trebuie de considerat numai cantitatea. Cultura și tradiția culturală a maselor joacă un rol determinant fiindcă întăresc oarecum șansele de selecție de care vorbea mai sus E. Renan.

Intelectualismul, însă, se afirmă oarecum în contra vieții. Din șuvoiul unui rîu impetuos, care e elanul vital, se trag pe canaluri laterale ape moarte. Cărturarul nu poate trăi decît alături de viață, dacă nu în contra ei. El se separă de restul oamenilor, într-un monahism care-i permite să-i observe. Revoluționar înnăscut, el o rupe cu morala curentă, cu Dumnezeul obișnuit, cu preferințele colectivității. Nu se împacă nici cu oamenii, nici cu divinitățile lor, fiindcă o prăpastie de îndoială, de dispreț, de dezgust îl separă de restul societății. Un artist e creatura artificială, în care viața e rarefiată, prin veșnică autoobservație și veșnică izolare morală.

Ascetismul artistic e pregătit de ascetismul religios. Dar în afară că cultura maselor e nulă încă la noi, românul prea iubește viața, e prea „jouisseur“, prea epicurian, ca să fie cu adevărat artist. Gustul pentru cariere absurde, gustul pentru îndepărtarea de viață, tocmai ca s-o poți trăi mental mai bine, e rarisim la noi. Artistul nu trebuie să se singularizeze în port, în maniere, ori în vorbă, fără îndoială. Dar el nu poate să nu se singularizeze în suflet, să-și înăbușe, ca în alte părți fachirii, zvîcnirea de viață violentă dintr-însul, ca s-o întoarcă în derivații spirituale de preț. Aici, la noi, e prea frecventă, însă, alianța vieții și a artei. Scriitorul se burghezifică devreme, se însoară, merge la aperitiv, la vînătoare, face chefuri, intră, cu alte cuvinte, în linia ordinară a vieții, tot așa ca și orice cetățean. De aceea, arta noastră n-are nimic serios, nimic tragic, nimic religios. Amuzament decorativ ori anecdotă jovială de bodegă ; în jurul acestor doi poli de puerilitate se grupează mai mult ori mai puțin toată producția noastră literară.

La toate acestea se mai adaugă o anumită psihologie a timpurilor postbelice. Altădată era în mare stimă atitudinea contemplativă. Tot secolul trecut — neîntrecut poate de nici unul altul în producție spirituală — a apreciat-o cu deosebită predilecție. E inutil să adăugăm că această prețuire a meditației era favorabilă avîntului literar. Dar zguduirea războiului a suprimat toate acestea. Suflă acum un puternic vînt de energetism. Nevoia de activitate practică, de acţiune eficace, de tehnică şi de luptă duce către un fel de militantism universal în toate domeniile. În viaţă şi morală, desfiinţarea oricăror bariere, convenţii, inhibiţii : biologism pur ; în carieră, practicitate desăvîrşită, cu preferinţe către inginerie, în primul rînd, în al doilea, către avocatură. La nevoie, în marile probleme metafizice, militantismul contemporan duce mai degrabă la religie, fiindcă aceasta e acţiune, prozelitism, şi nu la cugetare filosofică. Orice nu e întovărăşit de acţiune se pare sterp. O frumoasă nevoie de refacere practică, o reconstituire a bogăţiilor distruse, prin muncă şi atitudine activă ; iată ce vrea omenirea modernă. Program întru toate respectabil, desigur. El se evidenţiază şi în literatură.

Diletantismul artistic în felul lui Anatole France e în plină decadenţă. Se cere literatură pozitivă, viguroasă, căutătoare de fecunditate practică, morală ori religioasă. Charles-Louis Philippe a spus-o : „Timpul diletantismului a trecut, ne trebuiesc acum barbari“. Iar A. Gide, stegarul generaţiei actuale din Franţa, cere lui A. France inchietudine morală, cutremurare religioasă, adică materie pentru sectarism religios.

Dar ceea ce e bun pentru activitate e nul pentru artă, şi energiile sînt captate astăzi, dincolo, în cîmpul muncii musculare. La noi bate acelaşi vînt. Un dispreţ, cel mai tolerant, animă opinia publică faţă de producţiile inutile şi ineficace ale spiritului.

Aceste cîteva consideraţii sînt relative la criza de subproducţie. Care sînt motivele determinante ale celei de subconsumaţie ? De ce nu citeşte mai mult publicul nostru ? Desigur, în primul rînd din cauza scumpetei cărţii. Cititorii de cărţi româneşti sînt recrutaţi din clasele mijlocii, în special dintre funcţionari. Aceştia nu pot plăti de cele mai multe ori preţul unei cărţi mărit, după cota aurului, în timp ce salariile lor s-au urcat poate abia de zece ori. Economistul francez Charles Gide, într-un recent articol din *Revue d'économie politique,* arăta că suprimarea cititului e unul din efectele cele mai imediate ale urcării preţurilor. Şi aceasta în ţări ca Franţa ori Anglia, unde burghezimea are altă rezistenţă materială ca la noi. Apoi, acolo există biblioteci publice sau cabinete de lectură, unde cu un preţ modest se pot împrumuta toate noutăţile zilei.

Dar publicul nu citeşte azi la noi fiindcă mentalitatea lui e în divorţ cu aceea a autorilor. Literatura care apare azi are acelaşi caracter ca cea dinainte de război : literatură de plăcere, pentru oameni fericiţi, lipsiţi de griji. Funcţionarul necăjit, care face azi sacrificii ca să cumpere o carte, caută într-însa altceva decît un amuzament frivol, care-i apare ca o ironie. El caută o consolaţie la atîtea necazuri, o ideologie ori o credinţă susţinătoare, o speranţă în ameliorările care le aşteaptă zadarnic de la o zi la alta. Dar aceasta n-o găseşte în ceea ce îi oferă azi literatura diletantă, prea estetică, prea factice. O literatură socială sau morală puternică va trebui să apară din această evidentă cerinţă publică. Atunci neîncrederea publicului va înceta şi cu ea se va termina şi criza care bîntuie. Pentru aceasta va trebui, însă, şi o politică mai înţeleaptă a caselor de edituri. Imediat după război, a urmat un avînt optimist în toate domeniile. Atunci s-au înjghebat cu capitaluri însemnate mai multe edituri decît trebuiau. Piaţa a fost inundată cu tot felul de traduceri, reeditări etc., adesea fără nici un interes. Stomacul public a căpătat indigestie. Sub o copertă frumoasă, cititorul nu mai aşteaptă azi nici o surpriză plăcută. A ajuns să se îndoiască de conţinutul cărţilor. Vor trebui să treacă ani ca să se descongestioneze rafturile librăriilor de provincii de valul uriaş tipărit fără socoteală în ultimul timp. Încrederea se va forma cu încetul, dar pentru aceasta trebuie prevedere şi răbdare. Vor avea-o editorii, dar mai ales vor avea-o autorii neastîmpăraţi să-şi vadă numele veşnic imprimat ?

1925

MILITANTISM ARTISTIC

F. Engels, cu spiritul profetic, caracteristic socialiştilor de modă veche, a anunţat în 1885, în prefaţa la *Revelaţiile asupra procesului comuniştilor din Colonia,* că o catastrofă va izbucni imediat, deoarece scadenţa revoluţiilor europene — 1815, 1830, 1848, 1852, 1870 — durează în secolul nostru între cincisprezece şi douăzeci de ani.

Această revoluţie trebuia să se desăvîrşească, aşadar, imediat. Termenul acesta fatidic — cincisprezece ani — miroase a dialectică hegeliană. Elevul nu-şi dezminţea profesorul. Dar istoria, ca şi cînele din anecdotă, nu cunoştea proverbul. Lucrurile s-au întîmplat — după cum se ştie — puţin altfel.

Revoluţia nu a izbucnit, fiindcă niciodată istoria modernă n-a înregistrat vreo epocă de prosperitate economică asemănătoare perioadei 1880-1910. Kautsky a arătat că acest belşug unanim simţit e datorit cuceririlor coloniale pe care a reuşit să le facă în aceste trei decenii capitalismul european. Teritorii noi, bogate în materii prime, servind în acelaşi timp de noi debuşeuri, au adus burgheziei apusene cîştiguri formidabile. De aceste strălucite afaceri s-au resimţit, bineînţeles într-o proporţie cu mult mai redusă, şi lucrătorii. Proletariatul a cîştigat atunci de la noii îmbogăţiţi cîteva concesii. Elveţia a redus în 1877 ziua de lucru la unsprezece ore. Austria a adoptat aceeaşi cifră în 1885, Germania în 1891, Franţa în 1892. În aceeaşi epocă, Bismarck, pentru a preveni mişcări sociale violente, a realizat marile sale reforme asupra asigurărilor muncitoreşti. În toate ţările s-au votat atunci legi protectoare privitoare la lucrul femeilor şi al copiilor. Ca consecinţă, emigraţia, acest sensibil termometru al bunului trai dintr-o ţară, a scăzut şi ea. Dacă cifra emigraţilor din Germania anului 1881 era de 220.000 anual, în 1900 ea scade la 23.300.

Generozitatea îmbogăţiţilor se revarsă şi asupra muncitorilor. Aşadar, mai mult ori mai puţin, cît e firesc globului nostru, mulţumirea era generală, fiindcă bogăţiile exotice se revărsaseră în repartiţii diverse asupra Europei. Fireşte, în ordinea morală buna dispoziţie domnea.

Confortul, petrecerile, arta, luxul erau la apogeul lor. Îngrijorarea, prudenţa, panica, suferinţa erau din ce în ce mai rare. S-a vorbit atunci, într-un spirit de duioasă idilă, despre înfrăţirea claselor. Preocupările materiale, politice, întrebările grave, religioase nu mai aveau ce căuta în această prefaţă de paradis. Au fost vremuri fericite atunci şi niciodată nu s-a petrecut mai bine şi mai general în omenire (în secolul al XVIII-lea francez, şi acela foarte fericit, petreceau numai cîţiva).

Era timpul candid al glumelor lui Courteline pentru oamenii subţiri şi poveştilor burleşti ale lui Armand Silvestre pentru cei mai puţin pretenţioşi. Nimeni n-avea prostul gust ca, în această minunată veselie, să devie „trouble-fête". Şi puţine voci grave s-au auzit atunci.

E greu ca o epocă să fie mai aptă pentru diletantism, pentru literatura inutilă, simplu amuzament de pierdut vremea (foarte lungă, dealtfel, ca totdeauna cînd n-ai ce face), joc senin şi absolut dezinteresat.

Preocupările politice, morale ori religioase nu aveau ce căuta, fiindcă politica — din cauza împrejurărilor mai sus-amintite — era în armistiţiu şi fiindcă morala ori religia unor oameni fericiţi seamănă grozav a literatură (vezi mitologia greacă). A dominat atunci parnasinismul vid, gelos de forma goală, a apărut simbolismul preocupat numai de muzicalitate şi căruia A. Gide îi obiectează lipsa oricărei etici, a apărut mai ales literatura gratuită a lui Anatole France sau Maurice Barrès din prima fază *(Du sang, de la volupté et de la mort),* artă inteligentă, nepătată de preocupări practice. Amintiţi-vă ce figură anostă de moralist searbăd și pedant făcea bietul Paul Bourget în această epocă. În aceste timpuri, O. Wilde, cu atitudini de estet desăvîrșit, poza în fața Europei fermecate de dandismul său. Domneau atunci numai preocupări de eleganță, de costum, de voiaj, de petrecere, de lux, de aventuri amoroase, nostime și facile. Continentul împrăștia acorduri de vals și se răspîndise peste tot un miros parfumat de „boudoir“. Nu stătea frumos nici măcar să fii ceva mai sentimental, ori să te lamentezi. Leconte de Lisle mi se pare a spus : „tous les élégiaques sont des canailles“. Se înțelege că ideologia acestei lumi fericite era estetismul, așa cum se cuvine celor fără griji și fără suflet, adică mentalității făcute din prețuirea dezinteresării, a inutilității și a agreabilului.

Cu cîțiva ani înaintea războiului mondial, acest „vis ferice“ a trebuit să înceteze. Celelalte continente au început să se săcătuiască, iar, pe de altă parte, teritoriile virgine s-au săturat de manufactură europeană. S-au desinat mișcări de autonomie și independență. Vechiul joc de pendulă al crizelor de supraproducție, inerent, după Marx, structurii burgheze, și-a început dansul. Falimente, crahuri au urmat. Capitalismul european a intrat în febrilitate și panică. Primii, muncitorii s-au resimțit. Au început atunci din nou luptele sociale. Ca derivativ, capitalismul a deviat chestiunea pe terenul național. Emulația și ura între popoare au devenit fenomenul politic normal.

După cum a arătat într-un articol C. Stere, primul război a fost o formă a revoluției sociale, sau chiar însăși această revoluție într-o primă fază. Pe de altă parte, după cum mărturisesau o mulțime de scriitori profeți, de la Norman Angel la Romain Rolland și Delaisi, peste tot mirosea a praf de pușcă. Cu mult înaintea marii catastrofe, spiritele erau în puternică tensiune. Se sfîrșise, cel puțin în sufletele mai serioase, carnavalul anterior cu Colombinele și „Pierrots-ii“ săi. Asemenea epoci sînt rare și durează de obicei puțin. Truda e în legea vieții și excepțiile sînt doar efemere. Spiritului gentil estetic și idilic-diletant i-a urmat, cum era și firesc, o epocă de îngrijorare.

Criza se presimțea din toată neliniștea care plutea în aer. Literatura e ca un barometru sensibil care anunță intemperiile cu cîteva ore mai înainte. Și era natural să fie așa. Anormală era indiferența anterioară produsă de o trecătoare prosperitate. Gustul public se schimbă odată cu preocupările cotidiene. Cu siguranță interesul pentru o estetică înaltă și sterilă, fruct de seră al unei epoci lipsite de viață, fiindcă era lipsită de griji, a mai durat cîtva timp. Dar M. Barrès a părăsit preocupările din *Amori et dolori sacrum* pentru cele din *Les déracinés,* iar Anatole France a devenit socialist. Însuși Anatole France scria : „Une chose surtout donne de l’attrait à la pensée des hommes, c’est l’inquiétude. Un esprit qui n’est point anxieux m’irrite ou m’ennuie.“ Charles-Louis Philippe, stegarul generației lui, anunța că timpul diletantismului a trecut : ne trebuiesc de acum barbari, adică spirite mai puțin pure, dar mai îngrijorate. Luăm pildele din Franța, întîi fiindcă această cultură e mai cunoscută la noi și apoi fiindcă triumful estetismului diletantic s-a efectuat acolo. Dacă putem dovedi însă că și în Franța lucrurile s-au schimbat, fenomenul devine și mai probant pentru celelalte țări.

Pentru cine urmărește cu atențiune literatura franceză postbelică, poate observa pînă la evidență caracterul ei moral, filosofic ori chiar social, cu un cuvînt caracterul ei militant. M. Proust a scris epopeea unei părți din societatea franceză actuală, cu viața ei aci energică, aci decrepită. S-a spus chiar că romanele sale studiază un moment din viața nobleței franceze, caracterizat prin invazia burgheziei în citadela artistocratică, forțarea ușilor castelelor feudale de către vigoarea proaspătă a familiei Verdurin, a lui Odette, Cottard, Swann, Bergotte, Jupien, Morel etc. Vițiul și slăbiciunea foștilor stăpîni de ieri nu mai puteau opune, în dosul porților, rezistența reprezentată altădată de Condé, Vendôme ori conetabilul de Montmorency.

Les Thibault al lui Roger Martin du Gard sînt direct inspirate de viața burgheziei franceze — cu morala, cu cazurile ei de conștiință, cu religia și aspirațiile sale. Pînă și literatura gratuită și frivolă în aparență a lui Paul Morand reflectează ritmul social al vremii noastre de finanță cosmopolită. Un J. Giraudoux, așa de amator de imagini, de jocuri de cuvinte, de formă sclipitoare, de vervă parcă inutilă, e prezentat de un critic ca B. Crémieux ca un spirit eminamente corect, ale cărui tendințe sînt curat morale *(XX siècle)*. Rămîne din cei celebri Paul Valéry. Discipol al lui Mallarmé, s-ar părea reprezentantul estetismului integral. Dar opera sa în proză este o pledoarie în favoarea raționalismului cartezian, un atac contra misticismului. Lipsit de intenții morale și sociale, el luptă pentru o idee filosofică, pentru un fel de a explica viața. Opera sa nu e indiferentă la marile probleme ale timpului și nu rămîne străină față de aspirațiile din jurul său. Am vorbit pînă acum numai de creatori. Dacă trecem la critică, aspectul activist și militant al vremii noastre apare și mai evident. Nu mai amintim de Ch. Maurras. Dar din cei mai tineri, de H. Massis, ale cărui *Jugements* au avut un așa de mare succes tocmai fiindcă combăteau lîncezeala, placiditatea, spiritul pasiv cu reprezentanții săi literari. Și în aceeași tabără trebuie să remarcăm vîlva pe care a făcut-o *Réflexions sur l'intelligence* a catolicului Maritain, vîlvă datorită aceleiași tendințe. Acestea pentru atitudinea reacționară. Dar la stînga, aceeași metodă. Cei din jurul grupului *Clarté*, fără să mai vorbim de un Romain Rolland, care a fost totdeauna un profesor de energie, se străduiesc să intre direct în pulsul timpului lor, să se confunde cu spontaneitatea directă a vieții, să o judece, să-i ia partea sau să o combată, dar să o aprecieze, să o considere în orice caz într-un fel sau altul. La fel, grupul din jurul revistei *Vendredi*, un Chamson, un Guéhenno, un Malraux. Și în aceasta scriitorii contemporani imitau exemplul marilor lor înaintași, al unui Balzac, care se intitula „doctor în științe sociale“, al unui Tolstoi, care a vrut să fie și reformator, al unui Ibsen, al unui Nietzsche.

S-a crezut înainte de război și chiar după că Franța a intrat într-o fază de decadență alexandrină. În pericolele prin care trece astăzi, atmosfera publică de acolo își acumulează toate forțele de rezistență. S-ar zice mobilizarea fagocitozei din corp spre a doborî virulența unui nefast microb. Militantismul ideologic și artistic e dovada virilității unei societăți. Nimeni nu-și permite să privească la jocul mărgelelor unui caleidoscop cînd casa e cuprinsă de incendiu.

Pictorul Cézanne a susținut și demonstrat prin creațiunea sa că pictura e o artă pur optică. Imaginea pe care o avem de la lucruri trebuie să fie pur vizuală, adică să nu fie completată cerebral cu imagini anterioare din memorie, cu sentimente ori cu idei : o artă pur senzorială, care s-ar servi — cum se zice în psihologie — numai de *senzații*, nu și de *percepții* (senzații completate cu imagini memoriale). Totul devine astfel o chestiune de decorație. Colorile ori liniile au valoare „în sine“, nu prin ceea ce reprezintă... Sînt scop, nu mijloc. „Subiectul“ nu mai are nici un sens. N-ai decît să întorci tabloul invers cu josul în sus și susul în jos. Dacă culorile se mențin agreabile la ochi, restul n-are nici o importanță. Un tablou se „simte“, nu se „înțelege“.

Decorativismul acesta, preconizat de Cézanne în pictură, s-a popularizat la noi în literatură. A te degaja de orice fel de atitudine morală ori filosofică în fața vieții, a face abstracție totală de idei și de sentimente, a împreuna doar imagini pe cît mai aproape dacă se poate, ori cuvinte rare sau frumos sunătoare înseamnă, în limbaj modern, a fi estet pur.

Ceea ce izbește pe un critic obiectiv în peisajul literaturii noastre estetice e în primul rînd puerilitatea. Cu foarte puține excepții, mulți din scriitorii noștri sînt în stare de copilărie. S-a apropiat altădată arta de joc, și poate cu oarecare dreptate. Dar jocul nu e apanajul exclusiv al copiilor. Se joacă și oamenii mari. E o diferență între jocul de șah al adultului și cutia cu cuburi de construcție care ne încînta la șapte ani. Să nu ni se obiecteze deci că orice artist e prin definiție copilăros, fiindcă arta se confundă cu jocul. Literatura noastră n-a ajuns încă pînă la jocul de șah ; s-a oprit la cutia cu cuburi. Ea nu învederează nimic din preocupările omului matur : idei, judecăți, atitudini în fața vieții.

Scriitorii noștri au trăit puțin, n-au experiență sufletească adîncă, n-au acumulat într-înșii acel contact profund cu viața care călește încet sufletul și-i dă comprehensiunea umanității, a vieții și a morții.

Artiştii noştri n-au sentimentul profund al vieţii, nu ştiu ce înseamnă grozăvia ei mută, nu bănuiesc maiestatea morţii, mîndria umilinţei, gustul oţelit al orgoliului, n-au iubit, n-au disperat şi n-au dispreţuit resemnat. Nici unul din capitolele în adevăr teribile ale vieţii nu le e familiar. Nu sînt oameni, sînt clovni. Aşezaţi în marginea de drum, şi-au întins, pe o zi de primăvară, cînd zefirul suflă înviorător şi trist de langoare, arşicele şi se joacă cu inconştienţă şi candoare. Alături, oamenii iubesc, luptă, mor, sufăr, dar insensibilitatea lor e definitivă. Amintesc de acei isterici cu anestezii cutanee, care-şi expun inutil în ospicii, în zilele senine, pielea nesimţitoare la razele soarelui.

Dintre toţi artiştii, poeţii sînt cei mai copilăroşi, fără îndoială. Dar un poet, adevărat acela, Rainer Maria Rilke, iată ce le cere şi lor : „On devrait attendre et récolter de l'âme et de la douceur toute une vie durant, si possible une longue vie durant, et puis enfin, très tard peut-être saurait-on écrire les dix lignes qui seraient bonnes. Car les vers ne sont pas comme certains croient, des sentiments, ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les oiseaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas encore éclairci, à des parents qu'il fallait qu'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas, à des maladies d'enfance qui commençaient si singulièrement par tant de profondes et graves transformations, à des jours passés dans les chambres calmes et continues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage qui frémissaient très haut et volaient avec toutes les étoiles, *et il ne suffit même pas de savoir penser à tout cela.* Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à l'autre, de cris de femmes hurlant en mal d'enfant et de légères, de blanches, de dormantes accouchées qui se refermaient.

Il faut encore avoir été auprès des mourants, être resté assis auprès des morts dans la chambre avec la fenêtre ouverte et les bruits qui venaient par coups. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs, eux-mêmes, ne sont pas encore cela. Ce ne sont que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers..." (Les *cahiers de M. L. Brigge*, traducere franceză, p. 40.) Iată ce cere un adevărat poet de la adevăraţii poeţi. Ce departe sîntem de preocupările poeţilor noştri, nu-i aşa ?

Psihologia omului matur se deosebeşte de aceea a copilului prin două sau trei note pe care cea dintîi le are în plus faţă de cea de-a doua, prin aceea că adultul cunoaşte dragostea şi presimte moartea. Cea dintîi i-a dat extazul şi depresiunea şi cea din urmă, amărăciune şi resemnare. Omul matur mai cunoaşte oamenii şi aşezările lor. Din toate aceste experienţe îşi construieşte sisteme ori măcar atitudini pentru restul vieţii. Copilul nu cunoaşte decît obiecte şi senzaţii, şi aceasta incoerent. Cu cîteva abateri, la această fază sînt nu numai poeţii, dar şi prozatorii noştri. Citaţiile sînt de prisos. Ar fi prea uşor de probat. O simplă schiţă de Cehov cuprinde condensat într-însa mai multă umanitate şi înţelegere decît trei sferturi din literatura noastră contemporană la un loc.

Toate acestea sînt posibile mai întîi fiindcă au la bază o anume structură sufletească. Un suflet superficial poate trece prin toate catastrofele : el se va opri tot la suprafaţă. În această privinţă, scriitorii noştri din grupul esteticii pure sînt sinceri. Dar alături de realitate trebuie să deosebim şi masca.

Există în psihologia mitocanului o supralicitaţie de manieră, de „savoir-vivre", de „bon ton" în societate. Unui aristocrat i se întîmplă foarte des să înjure. Delicateţea excesivă nu-l preocupă, fiindcă o trăieşte. Cutare nou îmbogăţit însă e totdeauna „distins". Îşi apropie ultimele rafinării în materie de eleganță. M-me Verdurin din Proust nu iubea din toată muzica decît pe Wagner. Cînd îl auzea pe acesta, se consuma așa de tare, încît se îmbolnăvea de emoție estetică ! Parvenitul e politicos peste măsură : cunosc unul care cere scuze, la teatru, spectatorilor din stalul posterior, că stă întors cu spatele. Și fiindcă „manierele“ se schimbă veșnic, parvenitul trebuie să fie la curent cu ultimele mode. El e îndeobște snob.

Generalizați acum aceste trăsături de psihologie individuală pînă la una colectivă. Veți avea situația în care se găsesc o parte din scriitorii noștri, fii ai unui popor recent ridicat din întuneric față de arta apuseană. E firesc — nu-i așa ? — ca „estetica“ (acest „savoir-vivre“ distins al artei) să primeze.

Am văzut pentru ce a apărut concepția pur estetică în Apus. A fost întîi efectul unei lungi evoluții către rafinare, și în al doilea rînd, al unei excepționale epoci de prosperitate, care punea la adăpost de orice grijă pe oricine și-i sugera fatal ocupații inutile.

Dar la noi ce înseamnă concepția exclusiv estetică a vieții ? Un moment al evoluției noastre artistice către suprema finețe ? Dar uitați-vă împrejur la moravurile noastre ! Găsiți oare acolo materie de fapte pentru o astfel de doctrină ?

Așadar, *faptele,* din care ies *doctrinele,* nu împing deloc către suprema eleganță. Rămîne atunci numai ipoteza snobismului. Amiel spune undeva : „Dis-moi de quoi tu te piques, pour te dire ce que tu n'est pas“. Care în românească curată înseamnă : „arată-te distins peste măsură, ca să știu cu siguranță că ești mahalagiu“. Și supralicitarea estetică națională care vrea să învețe arta pură chiar pe francezi e mai mult decît suspectă. E starea de spirit a negrului care se îmbracă cu jambiere de mătase și cu mănuși elegante, dar are vestonul cîrpit la coate.

Pentru ca să fie consecvente, poezia și arta română „estetică pură“ se mărginesc la un material artistic foarte limitat. Din toată gama psihologică nu se întrebuințează decît senzații. Și acestea încă foarte rare, exotice dacă se poate. Împerecheri de cîteva culori și sunete. Pe urmă, stări de suflet complicate, rare, de preferință patologice. Se știe că neurastenia a atras totdeauna pe parvenitul amator de distincție.

Încolo, indiferență totală față de tot ce-i împrejur. Adică un fel de blazare față de tot ce nu e pervers, unic, incomprehensibil.

Să admitem că în cîmpul astfel delimitat s-ar produce talente extraordinare, adică talente care ar utiliza maximum de reușită cu acest material restrîns. Nu e cazul nostru, unde scriitorii esteți n-au talent, nu știu să scrie, adesea n-au nici gramatică. Dar să admitem că ar avea talent. Ei și ? Despre o asemenea limitare, care face abstracție de cel puțin trei sferturi din personalitatea omenească, se poate vorbi de artă adevărată ? Lucrurile, aspectele, fenomenele care au încetat de a mai preocupa nouăzeci la sută din oamenii maturi încă de la vîrsta de doisprezece ani nu pot avea nici o semnificație. Sînt ca un alfabet cuneiform descoperit în hîrburile asiriene și întrebuințat acum două milenii. Omul modern, complex și bogat, nu-și poate scrie gîndul cu semnele lui sărace. Jumătate din gîndire îi rămîne pe dinafară. Se vor găsi poate doi-trei contemporani prea simpliști care — fără să-și mutileze simfonia lor sufletească — să se exprime în caractere cuneiforme, inventate pentru o vreme cînd sufletul uman era așa de mizerabil, că nu avea decît senzații. Dar ceilalți vor trebui să sacrifice toată varietatea și bogăția lor ca să intre în acest pat al lui Procust.

Sînt mode ori aspecte ale unei concepții estetice individuale izolate care pot avea micul lor adevăr și mica lor fecunditate. Subtilitatea ori rafinamentul extrem sînt lucruri admirabile, cînd sînt expresia unui temperament, adică sincere. Ele pot însemna atunci dovada unei dezinteresări supreme și pot avea chiar o semnificație etică. E cazul, printre alții, al lui Paul Valéry. Dar asemenea opere sînt rare excepții. Estetica se bazează pe toată personalitatea, nu pe o parte din ea. Ea are la bază tot ce e uman, adică : idei, credințe, atitudini, sentimente. Omul serios e omul complet. Unilateral nu e decît dementul ori copilul întîrziat. Estetica adevărată e aceea care exprimă funcțiunile sufletești mature și normale. Cealaltă e estetică comparată sau infantilă, după cum există și psihologie infantilă, un simplu capitol al psihologiei comparate.

1926

ETNIC ȘI ESTETIC

E o constatare de multe ori verificată de istorie și de viață aceea că numai insuficiențele devin probleme. Nimeni nu se preocupă decît de ceea ce îi lipsește. Fericirea nu interesează decît pe nenorocit, iar bogăția pe sărac. Nu scriu sociologie și politică filosofică decît aceia care nu fac politică militantă. Criticul A. Thibaudet observa odată, cu multă dreptate, că literatura politică a Franței vine astăzi mai ales din dreapta, opozițiоnistă de multă vreme, fiindcă stînga, găsindu-se la putere, guvernînd mereu, preocupată de acțiune, n-are timp și nici perspectivă pentru scris. Madame du Deffand, fiind întrebată odată ce crede despre dragoste, se zice că a răspuns : „L'amour, je n'en parle jamais, je le fais". Și e probabil că romanele de voluptate sînt scrise de asceți.

E mai mult decît suspectă preocuparea de estetică pură într-o anumită parte a literaturii și criticii noastre. Niciodată Franța și Italia, care a produs atîta artă, n-au filosofat atît asupra frumosului ca la noi. E caracteristic poate și faptul că în Franța nu există încă un manual complet de estetică.

În schimb, în Germania lucrările și tratatele asupra științei frumosului se țin lanț tocmai fiindcă această calitate, lipsind în viață, se refugiază în speculațiune*. Preocuparea unor literați de la noi de a stabili un frumos autonom, ferit de orice amestec impur, devine aproape o obsesie. E un caz psihologic interesant această estetomanie. Ea presupune în orice caz o lipsă naturală de distincțiune. Maniere și „savoir vivre“ nu învață decît burghezul. Ideea fixă a esteticului pur poate servi drept diagnoză, pentru un moment istoric și pentru o anumită pătură socială. Deviațiunea românească a fenomenului nu e interesantă însă decît fiindcă reamintește problema care trebuie discutată în sine.

---

* Frază suprimată în vol. *Între două lumi* (vezi nota ed. de la sfîrșitul volumului).

Cititorii își amintesc despre ce e vorba. S-a spus de mai multe ori că există o strînsă legătură între calitatea artei și gradul de specific național pe care-l prezintă acesta. Firește, nu s-a spus niciodată că artistul poate fi artist dacă n-are talent.

Aceasta e o condiție subînțeleasă, naturală, după cum — de pildă — ca să fii om se cere să fii numaidecît mamifer. Întrebarea e alta : care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică ? Puriștii au strigat că e vorba de o impietate, de o regretabilă confuziune între etnic și estetic. Cîte idei false nu se bucură de o bună reputație numai fiindcă sînt îmbrăcate într-o formulă comodă, care e prinsă ușor de public ? Etnic și estetic au părut o îmbinare fericită, și problema s-a rezolvat, nu-i așa ? Acești critici consideră esteticul ca o substanță. Ea trebuie izolată, ferită de orice atingere. E aproape un cult, o consacrare religioasă a unui principiu. În faza totemică, anumite obiecte sînt considerate de către primitivi „tabu“. Ele nu pot fi atinse cu nimic, fiindcă își pierd însușirea lor de a fi imaculate. Printr-un proces de teribilă simplificare în gîndire, esteticul a ajuns la o situație analoagă. Fervența religioasă a artiștilor i-a creat un nou cult.

Conduita estetică este o invenție culturală foarte recentă. Cronologicește, ea ar putea fi fixată pe la jumătatea secolului trecut. Flaubert a fost marele preot al ordinului. În *Corespondența* sa se găsesc numeroase considerații în care se arată că arta e o funcțiune unică, care se poate satisface complet pe ea însăși. Ea n-are nimic de-a face cu religia, cu morala, cu ideologia, cu filosofia ; nu depinde de mediu, nici de momentul istoric, nici de opiniile și credințele oamenilor. Ea se prezintă ca o comportare specială, disociată cu totul de orice fel de alt aspect al vieții sociale. În această primă fază a atitudinii estetice, arta trebuie ferită mai ales de amestecul cu morala. Oamenii care susțineau atitudinea estetică, revoluționari de stînga *, spirite curajoase și libere, voiau descătușarea definitivă de ipocrizia clerului și a profesorilor de morală.

Este în această epocă un eroism al sincerității care e tot un fel de morală și care s-a opus moralei tradiționale. Realismul fotografic satisfăcea relativ (absolut e imposibil !) această tendință către pasivitate, prin care artistul putea rămîne oarecum indiferent, nu avea nevoie să ia „atitudini“ în fața subiectului. S-a creat atunci doctrina „artei pentru artă“. O. Wilde a fost popularizatorul ei pentru marele public.

O a doua fază a tendinței de autonomie a artei nu mai e realizată de literatură, ci de plastică. Către sfîrșitul secolului trecut, din reacțiune contra academismului, care nu se putea dispensa de a trata mereu în compoziții subiecte mari, cu semnificație istorică, religioasă și patriotică, s-a ajuns la arta fără „subiect“, adică cu un subiect extrem de simplu, adesea o simplă schemă, care trebuie mai degrabă ghicită. Încetul cu încetul, „subiectul“, adică conținutul imaginativ, sufletesc, a fost desființat cu totul. Cubismul, expresionismul, futurismul se bazează pur și simplu numai pe senzația pură. Arta nu mai „reprezintă“ nimic. Ceea ce se cere e doar o prezentare cît mai exactă a legilor fizice de vizualitate, arta devine un complex de linii și planuri, de pete de culoare, tinzînd cel mult la un efect decorativ. Conținutul, adică drepturile imaginației și sentimentului sînt înlăturate în favoarea senzației, singurul element psihologic admis de arta nouă. Mai mult decît atît : senzația nu trebuie completată cu imagini memoriale ori cu afecte, așa cum se întîmplă în mod natural în actul de percepție. Orice încălcare a interiorului sufletesc asupra senzației e interzisă. Atitudinea sufletească n-are ce căuta într-o artă de curată mecanică. Amestecul și contrastul de culori se poate explica fizic, la fel îmbinarea de linii și planuri. Nu e nevoie de nimic sufletesc pentru aceasta. Arta își cîștigă astfel o autonomie completă. Ea poate fi despărțită de complexul sufletesc din care face parte, poate fi diferențiată ca o funcțiune aparte, o substanță unică și independentă.

---

* Cuvinte suprimate în vol. *Între două lumi* (vezi nota ed. de la sfîrșitul volumului).

Dar acest mod de a vedea e bazat pe un exces de abstracție. G. Simmel are perfectă dreptate cînd spune că teoria artei pentru artă e realizată dintr-un raționalism exagerat. Ea e rezultatul unui rigorism estetic foarte asemănător cu rigorismul moral al lui Kant. După cum acesta separă valoarea morală de restul vieții sociale, făcînd dintr-însa o valoare în sine, concepția artei autonome se închide într-un turn de fildeș departe de restul vieții.[1] Dacă adîncim însă mai bine lucrurile, aceste considerații pur abstracte ne apar complet gratuite. Arta nu poate fi separată de restul personalității. Sufletul nostru nu e un agregat, ci o unitate. După cum orice organism formează o individualitate biologică, în care fiecare parte e solidară cu totul, în care părțile componente sînt interdependente, tot așa organizația noastră psihică are o structură dată, cu o anumită tonalitate. Funcțiunile părților nu pot fi izolate de solidaritatea lor cu viața întregului. Arta nu e un fel de cancer, un grup autonom de celule care se dezvoltă arbitrar și anarhic în dauna totului din care constituiesc o parte. Personalitatea umană e un întreg armonic, în care fiecare funcțiune depinde de cealaltă. „Perfecționarea unei producțiuni parțiale cu prețul închircirii *omului întreg* are o anumită limită, căci înălțimea unei astfel de producțiuni nu va fi posibilă decît cu înălțarea simultană a întregii existențe sufletești. Aici trebuie formulat raportul între totalitatea vieții și înălțarea ei la anumite valori.

Cine se muncește să fie numai moral, și deloc intelectual ori religios..., acela va ajunge poate la un înalt grad de morală, dar în nici un caz la cel mai înalt grad. Același lucru e mai vizibil cu intelectualitatea : producțiunile omului care e numai inteligent, oricît de surprinzător s-ar părea aceasta, rămîn — chiar ca producțiuni intelectuale — în urma acelora care izvorăsc dintr-o largă personalitate... Cine este numai deștept nu este complet deștept."[1]

Acela care consideră tehnica ca un scop în sine, oricît de dotat ar fi, nu poate fi desăvîrșit artist. Și faptele istorice — după cum remarcă același Simmel — confirmă aceste constatări. „Chiar la aceia la care întreaga energie vitală era concentrată în artă, astfel încît restul omului ajunge invizibil, cum e cazul lui Rembrandt, totuși simțim în dosul operei de artă o intensitate și o comprehensiune enormă a vieții întregii personalități." Arta nu e decît un mijloc de exprimare a personalității. Aceasta din urmă e realitatea întreagă a omului, iar arta, numai instrumentul ei de comunicare.

Dovada cea mai clară că individualitatea sufletească formează un tot e că orice tulburare într-una din funcțiunile sufletești, orice dezagregare morală ori intelectuală aduce cu dînsa, imediat, și descompunerea artei care e solidară cu restul. Orice mișcare centrifugală, care strică coeziunea, strică artei, ca și celorlalte atitudini sufletești.

Dar dacă opera de artă, privită ca fenomen individual, e dependentă de o anumită personalitate, de care nu poate fi disociată, tot așa arta ca fenomen colectiv nu poate fi separată de celelalte funcțiuni ale grupului. O societate, în speță o națiune, fiindcă acestea sînt societățile firești în care trăim, are o anumită structură sufletească. Ea e colorată individual de anumite caractere, de anumite tonalități. O societate se definește prin grupul de valori în care crede și care constituiesc idealul său cultural. Într-un anumit moment nu poate exista decît un singur tip de structură culturală, în care intră ca atribute anumite valori estetice, religioase, morale, toate perfect solidare între ele. Dilthey, care a introdus noțiunea de structură culturală, a arătat că aceasta duce fatal la o anumită tipologie. Există tipuri de cultură în care arta e una din manifestări. Dar caracteristica structurii culturale e unitatea și interdependența desăvîrșită. O artă e, oricum, expresia unei anumite culturi ; schimbați valorile morale, religioase, sociale chiar, ale unui gen de civilizație, arta se schimbă și ea imediat. E foarte îndreptățită astfel atitudinea esteților germani ca Utitz ori Dessoir, care, după Hegel, consideră activitatea artistică în funcție de întregul moment cultural.

---

[1] G. Simmel, *Zur Philosophie der Kunst*, p. 85-86.

[1] *Ibid.*, p. 82.

Nietzsche a procedat la fel cînd a deosebit cele două caractere ale tragediei elene : apolinicul și dionisiacul. După el, cultura e o unitate vie, cu un stil propriu. Și nimeni, cred, nu va tăgădui la Nietzsche o adîncă sensibilitate și înclinare pentru estetic. Modernii au dus mai departe aceste constatări.

O. Spengler, de pildă, vede la baza oricărui gen de civilizație, sub toate aspectele ei variate și variabile, sub sistemele de morală, de religie ori de artă, o comunitate tipică, un același suflet, un același spirit caracteristic, un fenomen originar. Această concepție e fără îndoială justificată. Vom vedea de îndată și mai detaliat pentru ce. Deocamdată, pentru a prepara cele ce urmează, să reținem atît, că arta nu poate fi separată de complexul general al vieții din care face parte, că ea e interdependentă de celelalte funcțiuni, că ceea ce îi dă rațiunea de a fi e dictat de specificitatea întregului din care face parte.

Una din cele mai spinoase probleme ale esteticii moderne e aceea a stilului. În ce constă și ceea ce determină acest aspect caracteristic și ireductibil individual al unei opere de artă nu e ușor de spus în starea actuală a filosofiei artei. Pentru unii, stilul e rezultatul, compromisul între o intenție și o realizare. Între intenție și realizare se interpune rezistența, inerția materialului din care produce opera artistul. Acesta e rebel, are anumite legi, și intenția primară e deviată puțin. Ceea ce rămîne e stilul. Pentru alții, „stilul e omul" (Buffon), pentru alții, momentul istoric și social, pentru alții, în fine, el e determinat de subiectul operei etc... Cu mult mai complet procedează Müller-Freienfels. El întrunește în noțiunea de stil toate aceste determinări și deosebește un stil al artistului determinat de specificitatea lui sufletească, un stil al influenței, prin care mediul social își înscrie drepturile în opera de artă, un altul, al materialului din care e concepută producția, în fine, ultimul condiționat de natura conținutului, a subiectului tratat.[1]

Fără îndoială că bronzul, cuvîntul, sunetul ori culoarea au fiecare alte legi de exprimare, iar de pe altă parte, e tot așa de sigur că felul temei artistice, de la roman la poezia lirică, ori de la portret la compoziție, cere anumite condițiuni de tratare. Dar ceea ce e însă fundamental într-un stil e exprimarea unor anumite structuri sufletești. Buffon a simțit-o acum aproape două secole. Prin particularitatea sufletească a artistului trebuie să deosebim însă nu numai felul organizației sale naturale, dar și educația sa, adică convingerile sale despre viață și lume. În această atitudine generală se cuprinde felul special de reacțiune al artistului în fața tuturor problemelor culturale.

Cu siguranță însă că stilurile individuale au ceva comun între ele într-o societate dată și într-un moment dat. Există între ele o armonie prestabilită, un acord de vederi și procedee care constituiesc la un loc un stil mai general, stilul epocii și stilul național. Dacă stilurile ar fi strict individuale, n-ar fi fost posibile toate școlile naționale de pictură, de literatură ori de sculptură, care caracterizează de la un capăt la celălalt istoria artei, adică istoria stilurilor. Toată lumea știe că a existat o școală flamandă, una venețiană, alta olandeză, spaniolă, ombriană, că a existat un rococo francez și unul german. Goticul, el însuși, uniformizat pretutindeni prin tendința universală a catolicismului, s-a diferențiat pe țări, fiecare din națiuni aducînd contribuția originalității sale la stilul catedralelor. Să compare cineva domul din Milano cu catedrala din Chartres sau din Strasbourg și va vedea deosebirea.

Deosebirile de stil național sînt deosebiri de procedee, de tehnică artistică. Venețianul întrebuințează culoarea vie, strălucită, bogată în tonuri auxiliare, linie amplă și moale. El dovedește senzualitate și epicureism. Gîndiți-vă acum la pînzele lui El Greco, cu expresia lor halucinatorie, cu culoarea lor ternă, cu extazul lor pasionat. Două concepții de artă, două tehnici, două stiluri. Deosebirea de procedeu înseamnă însă, cînd privim mai de aproape, deosebiri de structură fiziologică, senzorială. Ochiul e diferit construit după popoare, și un autor german, Hagen Oskar, a avut dreptate să-și intituleze opera sa *Deutsches Sehen*, vizualitatea germană. Există desigur un ochi, o vedere germană, după cum există una italiană și una spaniolă. Ochiul se adaptează diferit la variate condiții de lumină și culoare. El se formează după mediul plastic, modificîndu-și funcțiunea după caracterul spațiului la care trebuie să se acomodeze.

---

[1] Müller-Freienfels, *Psychologie der Künste (Der Begriff des Stils)*, în Kafka, *Lehrbuch der vergleichenden Psychologie*, t. II, p. 105—106.

Wölfflin a arătat luminos cum vizualitatea evoluează în funcție de timp și de specific național. Ritmul, succesiunea între linear și pictural, între plan și adînc, tectonic și atectonic, unitar și multiplu, clar și confuz, care constituiesc, după el, categoriile esențiale ale oricărei plastici, se alternează și sînt selectate după o motivație psihologică culturală, determinată de sufletul poporului care le adoptă.[1] Dificultatea în care se zbate plastica germană încă pînă azi e datorită imposibilității de a găsi o formă națională, proprie, specifică valorilor picturale care au invadat Germania după Renaștere. Germania nu și-a putut asimila încă printr-un stil național Renașterea italiană. Ea caută și încearcă mereu. De aici, dezorientarea și adesea lipsa de originalitate a artei germane. Legătura între o anumită fiziologie a vizualității și sufletul culturilor și al popoarelor a evidențiat-o și mai bine O. Spengler, cînd a susținut că există o strînsă corelație între felul culturii și modul de a concepe și trata spațiul.

Dar aceste constatări sînt valabile pentru artele plastice, bazate mai mult pe senzații și mai puțin pe atitudini sufletești. Pentru că senzațiile, ca orice e fiziologic, sînt mai fixate într-un tip omogen, sînt mai puțin variabile, mai puțin individualizate. Ceea ce e psihic însă e mai aproape de influențele culturii și ale sufletului național. Un ideal nu poate modifica așa ușor o impresie optică ori acustică, dar el poate devia o credință, o judecată ori un sentiment. Dacă nu se poate concepe pictură ori sculptură fără stil național, cu atît mai mult nu se poate concepe literatură fără un astfel de stil. Ceea ce e probant pentru plastică e cu atît mai probant pentru literatură.

În *Jurnalul de călătorie al unui filosof,* contele Keyserling, care a văzut o bună parte din națiunile pămîntului și manifestările lor artistice, ajunge, ca și Nietzsche, la concluzia că un popor e o unitate de stil. Ca să pricepi un stil de artă trebuie să știi numaidecît mentalitatea poporului care l-a creat. Arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică. Și invers, stilul unei arte nu poate fi priceput fără adîncirea mentalității naționale a cărei expresie este.

„Ca să pricepi un desen japonez trebuie să fi învățat japoneza, adică nu limba japoneză, ci atitudinea japoneză în fața imaginii. Clădiri ca acele vechi indiene nu sînt de apropiat cu ochiul obișnuit occidental ; întrebarea nu este dacă le găsim ori nu frumoase, trebuie să ne dezvoltăm întîi organul pentru astfel de senzații formale... Chiar numai ca să priceapă arta italienească îi trebuie nordicului o atitudine cu totul nouă.“[1] Elie Faure spune că, alături de literatură, arta gotică arată prin excelență psihologia poporului francez. Nu s-ar putea pricepe cum trebuie sufletul acestei națiuni dacă nu s-ar tălmăci și după felul în care s-a exprimat în arhitectura catedralelor. Dacă în literatură se vede mai ales caracterul latin și raționalist al culturii franceze, în gotic se vede sufletul său breton și nordic. „Ori de cîte ori evocăm spiritul unui popor, numele omului care-l reprezintă cel mai evident în ceasul său cel mai decisiv ne vine pe buze. Beethoven ne amintește Germania, Shakespeare — Anglia, Dante și Michelangelo — Italia, Cervantes — Spania, Rubens — Flandra. Cînd ne gîndim la Franța, ezităm. Michelet n-a știut să-și stăpînească inima și simțurile. Lui V. Hugo îi lipsește noblețea. Lipsește celor mai buni povestitori, La Fontaine, Molière, Rabelais, acea pasiune mistică care eroizează sufletul uman, care concentrează

---

[1] H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung,* 1921.

---

[1] H. Wölfflin, *Das Erklären von Kunstwerken,* p. 24.

și rezumă într-un singur om puterile vieții din acel moment și definește în ochii noștri orientarea și destinul lumii. Ei bine, catedrala gotică are tot ce iubim în Hugo și Michelet, tot ceea ce găsim în Rabelais și Molière, dar ea ridică prin turnurile și bolțile sale poporul francez la un așa entuziasm liric, încît îi oferă presentimentele supreme pe care artiștii noștri nu le-au atins niciodată : eroul francez e catedrala.[1] Alții au mers și mai departe. Au găsit raporturi foarte strînse nu numai între caracterul național și stil, dar între rasă și stil. Rasa de nord, cea vest-europeană, cea est-europeană, cea dinarică, cea asiatică ar prezenta aceleași legi de stil în ce privește mersul și vorbitul oamenilor, atitudinea corporală, felul culorii în pictură, forma liniei, debitul verbal etc., etc.[2]

Fapt e că nimeni nu poate scăpa de această determinare stilistică. Scrupulosul artist, supraestetul Flaubert, el însuși, face parte din stilul național francez. Tinctura sa sufletească extrem de raționalistă, luciditatea excesivă, lipsa de sentimentalitate, impasibilitatea, indiferența, toate acestea sînt virtuți prin excelență franceze. Flaubert, el însuși, s-a înscris într-un stil : realismul francez. Chiar doctrina „artei pentru artă" și justificarea ei prin scris constituie un stil : acea „écriture artiste", acel exces de artisticism, de formă și de tehnic, caracteristic francez — după cum remarcă Simmel, fiindcă e excesiv raționalist.

S-ar putea obiecta însă că „specificul național" e indispensabil în constituirea și explicarea artei ca produs colectiv, dar că în opera de artă individuală nu e așa de vizibil. Vom răspunde că ceea ce e colectiv e făcut din individual. Dacă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui.

Nimeni nu susține că e de ajuns să fii puternic național pentru ca să produci artă. O asemenea înțelegere simplistă a lucrurilor nu poate intra decît în capul acelora care nu pricep importanța factorului național în determinarea stilului. Operă de artă fără talent nu e posibilă. Aceasta e de la sine înțeles. Talentul e un element, un factor, cel principal încă. Aceasta rămîne stabilit o dată pentru totdeauna. Dar și Goethe, și Hugo, și Dickens au talent. Și Rembrandt, și Velasquez, și Tizian. Ce deosebește însă pe unul de celălalt ?

Desigur, în primul rînd, o anumită organizație individuală psihică și fiziologică. Dar, fără îndoială, în al doilea rînd, stilul lor național, adică reacțiunea lor specifică în fața lumii și a vieții, „Weltanschauung"-ul lor, cum zic nemții. Fiecare om, cu atît mai mult artistul (aceasta e o banalitate), are în el două euri : unul individual, altul social. Fiecare individualitate se caracterizează de două ori : o dată se opune omenirii întregi prin structura sa limitat-socială într-o națiune, și a doua oară, se opune cu ceea ce are el ireductibil personal față de ceilalți compatrioți ai săi, diferențiindu-se „sui generis" în sînul propriei sale națiuni. „Le style c'est l'homme", cînd artistul se măsoară cu ceilalți artiști ai poporului său, dar „le style c'est la nation" cînd artistul se compară celorlalți artiști de alte neamuri. Cînd introducem „specificul național" nu facem altceva decît să completăm definiția talentului. Arătăm ceea ce are el comun (cu compatrioții săi) și ceea ce are deosebit. E tocmai ceea ce corespunde la o adevărată definiție : adică genul proxim și diferența specifică. Numai cine nu poate gîndi științific nu poate pricepe aceasta. Comparați între ei pe Dostoievski și pe Tolstoi. E oare de ajuns ? Nu e necesar să-i comparăm și cu Balzac ori Dickens ca să-i pricepem complet ?

Un scriitor care n-are decît stilul individual (am văzut mai sus că acest lucru e imposibil, aici e vorba de tendința către individual, adică de diminuarea sufletului social) nu poate fi decît un scriitor minor. Talentul său e mai mic, adică mai puțin. Artistul național are și stilul individual, *plus* pe celălalt, social. E deci mai bogat. Arta fiind expresia sufletului, aceea care se muncește să rămîie numai individuală va exprima mai puțin, adică va exprima mai redus, mai unilateral. Împuținați sufletul, adică sărăciți-l cu unul din aspectele lui, se va împuțina, se va sărăci și expresia. E așa de simplu !

---

[1] Elie Faure, *Histoire de l'art*, I.

[2] H. Günther, *Rasse und Stil*, München, 1926. În special p. 29, 85, 109.

Constatările acestea sînt verificate și de psihiatrie. Primul simptom al regresiunii, al degenerării vieții sufletești atinsă de psihoză e îngustarea cercului conștiinței, limitarea cîmpului de atenție, a interesului. Un subiect atins de isterie, descris de Pierre Janet, nu putea să-și concentreze atenția decît la un singur obiectiv deodată. Dacă vorbea cu cineva, puteai să strigi cît de tare ceva în urechi : nu auzea nimic. Nu recunoașteți aici obsesia — obsesia estetomanilor ? Stilul național e acela care dă mai întîi originalitate... Dar această originalitate nu cade niciodată în singularitate, cum e cazul artiștilor care se forțează către un stil „strict individual". Creatorul nu se mărginește la cîteva valori strict personale, înțelese doar de un grup restrîns, de o elită de inițiați. Originalitatea sa are o accepțiune mult mai largă. El e artistul întregului său popor. Și prin poporul său intră în relație cu toată umanitatea. Aceasta din urmă nu poate ține seama de milioanele de tipuri individuale și de psihologia lor specifică. Ea rezumă din economie și nu poate pricepe decît cel mult sufletul popoarelor. Pentru acela al indivizilor izolați n-ar avea nici putința. Tot ce poate face un american e să priceapă tipul nostru național, dar nu poate adînci sufletul fiecărui individ românesc. I-ar fi imposibil. Stilul prea individual duce la o artă restrînsă fără posibilitatea de largă înțelegere. Arta națională e arta lui Shakespeare, Racine, Molière, Tolstoi, Balzac, Goethe. Arta individuală (și aceasta e națională) e a lui Barbey d'Aurevilly, Andreev, H. H. Ewers, Tristan Tzara, a lui J. Cocteau (nu din *Le grand écart,* care e autentică literatură franceză).

Stilul care se muncește să fie numai individual are într-însul — în același timp — ceva efeminat, abstract, debil, degenerat, antivital. E ca acele specimene de nobleță seculară ereditară, care prin procesul conservării de clasă s-au căsătorit mereu între rude, oprind împrospătarea rasei de la seva generoasă a mulțimii. Creațiunea individuală apare limfatică și antivitală, fiindcă încearcă să se disocieze de personalitatea totală și deci refuză concursul celorlalte funcțiuni, contribuția lor vie și suculentă. Artistul pur se consumă iute fiindcă nu mai e în contact cu viața. Șuvița secătuită, din care își extrage puterile, nu se mai împrospătează și se usucă. Talentul său moare încet de inaniție. Dealtfel, arta pură presupune aproape totdeauna o împuținare a vieții. Exuberanța și sănătatea nu se lasă filtrate și canalizate : ele se revarsă impetuos și fecund.

Stilul cu tendință numai individuală e agreabil, interesant, dar e ușuratic și trecător. Ceea ce e individual e pieritor. Numai ceea ce e colectiv e durabil. Viața stilurilor „individuale" e scurtă, fiindcă posteritatea rezumă și simplifică, și păstrează numai generalul.

Stilul național în ceea ce are în același timp special (față de omenire) și general omenesc (față de individ) găsește exact acel loc geometric între tipic și caracteristic, care constituie arta mare.

Dacă n-ar fi existat decît stiluri individuale, nici o operă de artă nu s-ar fi conservat. Istoria artelor ar fi fost o bizară arheologie, în care operele prezentate ca niște incomprehensibile texte de hieroglife ar fi chinuit mereu talentul de descifrare al erudiților. Puntea de legătură între ele și noi, adică elementul comun uman, ar fi lipsit. În locul plăcerii pe care oricine o are în fața lui Velasquez ori Tizian, cîțiva maniaci, înarmați cu lupe, s-ar fi străduit în zadar să ghicească ce a voit să facă cutare pictor dintr-o curioasă masă de culoare. Căci, încă o dată, nu trebuie uitat că numai ceea ce e general trăiește. Originalitatea extremă, ca și snobismul care o susține sînt repede uitate, și e ceva întristător în acest cimitir al valorilor de o zi. Mi se pare că J. Cocteau a spus așa de frumos : „Le monde meurt jeune, c'est ce qui fait sa légèreté si grave".

1927

DE CE NU AVEM ROMAN ?

Înainte de primul război mondial, nuvela şi schiţa au fost genurile preferate ale scriitorilor noştri. După război, cu tenacitate conştientă, urmărind o idee oarecum preconcepută, toată lumea s-a îndreptat către roman. De unde mai înainte acest gen era o excepţie, astăzi el constituie punctul de plecare al oricărui prozator. Această reacţie e lesne de înţeles. Cel mai favorit loc comun al literelor române de acum două decenii era constatarea că nu avem un roman propriu-zis. Se cita cu oarecare indulgenţă *Viaţa la ţară* de Duiliu Zamfirescu. Unii, mai îndrăzneţi, alăturau şi *Dan* de Vlahuţă sau romanele istorice ale d-lui M. Sadoveanu, şi lista trebuia numaidecît încheiată. După război, scriitorii maturi, ca şi cei începători, n-au abordat alt gen decît romanul.

D-nii M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu şi alţi mulţi mai minori s-au consacrat aproape exclusiv romanului. Se simte în această predilecţie o intenţie clară de a umple o lacună. Romanul ajunsese o lipsă naţională.

Nevoia acesteia de a realiza şi în mica noastră literatură romanul e stimulată mereu de succesul pe care-l are în toată Europa acest gen literar. S-a spus, cu drept cuvînt, că trăim epoca romanului, după cum feudalismul a trăit epoca epopeii, sau după cum vechea Eladă a trăit epoca dramei.

O întrebare firească se impune. Toate aceste sforţări făcute la noi au dus ele la creaţii propriu-zise, sau numai la compoziţii apropiate ? Cu tot avîntul, cu toată predilecţia pentru roman, putem spune că am săvîrşit această cucerire deplină pentru literatura noastră ?

Chiar dacă am admite că unii dintre scriitorii noştri însemnaţi au ajuns la rezultate importante în această privinţă, foarte mulţi, cei mai mulţi dintre scriitorii mijlocii îşi intitulează zădarnic compoziţiile cu subtitlul „roman“, fără să ajungă măcar pe departe la caracterul acestui fel de literatură.

De unde vine această neputinţă ? Care sînt principiile care îngreuiază apariţia definitivă a romanului nostru ca gen literar curent ? Ca şi generaţia trecută, cu mai multe elemente la dispoziţia noastră astăzi, refacem şi noi această gravă întrebare.

Revine lui F. Brunetière meritul de a fi arătat, mai mult ori mai puţin ştiinţific, aplicînd metoda evoluţionistă la transformarea şi modificarea genurilor literare, că legile gustului public într-un moment dat se cristalizează în anumite preferinţi de tehnică poetică, că apoi aceste preferinţi se îndreaptă către alte procedee, cu un cuvînt, că genurile literare îşi dispută, într-o perpetuă evoluţie, predilecţiile publicului literar. Viaţa colectivă, într-un moment dat, selectează, după credinţele, moravurile şi instituţiile sale economice, religioase ori sociale, anumite genuri. Există o strînsă concordanţă între poetica timpului şi structura sufletească a colectivităţii care o adoptă.

Genurile literare se transformă unele în altele, într-o viaţă mereu agitată.

În Franţa, *Les Romans de la table ronde,* care erau simple epopei, se transformă în romane de aventuri, cum era *Amadis,* în secolul al XVI-lea. Acestea, la rîndul lor, dau naştere romanelor epice de tipul *Astrée.* Cu o nouă evoluţie avem romanul de moravuri : *Princesse de Clèves, Gil-Blas, Manon Lescaut* etc.[1]

---

[1] Brunetière, *L'évolution des genres,* p. 6-7.

Evoluția genurilor e determinată, fără îndoială, de felul psihologiei unui moment dat, de caracterul său etnic, de structura sa socială. Dar ea e determinată, în mare parte, și de fenomene de imitație de la popor la popor.

Popoarele de cultură mai slabă importă o bună parte din genul literaturii lor. Cînd domină gustul pentru epopee sau pentru roman, preferința aceasta se transmite de la un capăt la celălalt al continentelor. Toate neamurile își exprimă în același fel simțirile lor.

Mai tîrziu, cînd un gen în decadență e pe punctul de a se transforma în altul, noua formă de exprimare a literaturii e nu numai influențată, dar chiar determinată de genul anterior din care s-a tras și a cărei transformare este.Viața genurilor literare are o anumită independență, o anumită autonomie, un domeniu propriu, explicabil prin legile lui intrinsece de filiațiune.

Tradiția joacă, așadar, un rol eminent în apariția noilor tehnici literare. E greu, aproape imposibil să apară un gen, dacă nu a fost precedat în istoria literară a unei țări de anumite altele. Se știe foarte bine astăzi că romanul a fost precedat pretutindeni de epopee. El nu e decît o anumită transformare a acesteia.

Aplicați acum aceste principii la istoria noastră literară. Noi nu am avut *epopee* propriu-zisă în felul lui *Niebelungen* sau *Gudrun,* sau în felul lui *Chanson de Roland.* Noi n-am avut decît *balada,* în orice caz, poezie epică de proporții mult mai mici, cu un conținut mai redus în evenimente și personaje, mai puțin complicat, poezie epică în felul lui *Toma Alimoș, Mihu Copilul* sau *Miorița.*

Dar dacă epopeea grandioasă, atunci cînd se modernizează, se transformă în roman, balada sau poezia epică mai mică se transformă numai în nuvelă. N-am avut, cu alte cuvinte, o preparație populară, inconștientă, de ordin colectiv, a genului care se cheamă roman, fiindcă ne-a lipsit epopeea. De aceea, nu avem astăzi decît nuvelă. Cînd literatura cultă începe să apară, ea își trage sursele de inspirație, modelele, genurile din literatura populară preexistentă. Scriitorii noștri n-au găsit în această privință nici o sursă populară prealabilă pentru roman. Ei n-au găsit decît povestirea epică scurtă, fixată la un eveniment și la un singur, ori la prea puține personaje, adică exact așa cum e prezentată acțiunea și conflictul dramatic în baladă. Cînd ne întrebăm astăzi de ce nu avem încă roman ca producție literară curentă, pe lîngă alte cauze pe care le vom analiza mai jos, avem și pe acestea, de care trebuie să ținem seamă în primul rînd.

Această primă constatare nu e încă pe deplin satisfăcătoare. Ea poate fi îngreuiată de o mulțime de obiecții de alt ordin.

Nu toate literaturile au avut o evoluție normală, geometrică, după care epopeea s-a dezvoltat direct în roman. Spuneam mai sus că predilecția unui popor pentru un anumit gen e determinată (pe cît condițiile sociale și sufletești o permit) și de imitație. E mai ales cazul nostru. În multe privinți, noi n-am creat, ci am adoptat creații de aiurea. Încetul cu încetul, instituțiile imitate au căpătat, după legea transformării formei în fond, o anumită realitate națională. Ce ne-a împiedicat atunci să luăm romanul de aiurea, adică să importăm acest gen, după ce diferențierea sau transformarea lui din epopee s-a efectuat în altă parte ?

De fapt, lucrurile așa s-au și întîmplat. Dar un gen importat tîrziu față de altul care se găsește de mult în tradiția noastră națională e cu mult mai artificial, cu mult mai nefiresc, mai puțin consolidat, adică tocmai așa cum se prezintă astăzi la noi romanul. Pe de altă parte, literatura noastră fiind recentă, asimilarea genului importat nu s-a produs încă.

Dar mai este încă ceva. S-ar putea întreba cineva de ce n-am importat romanul încă de la începutul literaturii noastre, adică de acum un veac, după cum am făcut cu teatrul. Nici acesta n-a fost precedat de nimic în literatura populară. Dacă am fi început acum o sută de ani cu romanul, el ar fi avut astăzi o oarecare vechime și tratarea lui contemporană ar fi funcționat mai normal.

N-am importat de la început roman, mai întîi fiindcă e un gen mult mai greu, un gen care presupune o anumită cultură — după cum vom vedea îndată —, și, în al doilea rînd, fiindcă structura societății noastre era de așa natură, încît se opunea la acest import.

Transformarea epopeii în roman e determinată mai ales de două cauze : invenția tiparului și dominația burgheziei ca clasă cultivată în societate. Cauze disparate, care, totuși, sînt într-o anumită măsură legate una de alta. Vom vedea numaidecît cum.

Epopeea e, mai cu seamă, produsul unei civilizații vorbite. Rapsozii, trubadurii cîntau, precum vechii noștri lăutari, vitejiile trecute ale clasei boierești. Tocmai fiindcă epopeea ori balada trebuiesc spuse, cîntate, ele au nevoie de a fi exprimate ritmic, în versuri. După ce tiparul permite ca acest gen vorbit să poată fi și cetit, utilitatea versului nu mai e imperioasă. Epopeea devine roman cavaleresc de aventuri, așa cum sînt romanele lui La Calprenède sau M-lle de Scudéry, Gomberville : *Polexandre, Cassandre, Cyrus* sau *Clélie*. Dar mai mult decît atît. Fiindcă amatorul de roman nu mai e ascultător, ci cetitor, el poate gusta opera în singurătate, și nu în mulțime, ca mai înainte.

Contactul intim, direct cu opera cetită aduce o serie de consecințe. Mai întîi, devine necesară o anumită compoziție, care lipsea în epopee. Cetitorul privește retrospectiv proporțiile și limitele bucății pe care o cetește. El nu ascultă succesiv, furat numai de curgerea asociațiilor de idei pe care i le trezește trecerea unui pasaj la altul, ci azvîrle din cînd în cînd priviri asupra întregului. Cînd cetește, el voiește o anumită rotunzime, o concluzie finală, un deznodămînt, care de multe ori lipsește epopeii vorbite. Pe de altă parte, fiindcă cetitul presupune izolare, singurătate, cetitorul are timpul să adîncească, retrăind în gînd, în conștiința sa intimă, anumite episoade, anumite stări sufletești. El începe, astfel, să ceară romanului analiză psihologică, ceea ce nu putea cere în nici un caz epopeii. Iată cum invenția tiparului prăbușește un gen și aduce la ordinea zilei un altul.

Cel de al doilea factor trebuie și el avut în vedere. Epopeea povestea aventurile eroice ale clasei nobiliare, singura care făcea războaiele, singura care, după tactica de atunci, prezenta superioritatea de a avea un cal și o armură.

Cînd în Europa apuseană, încă din secolul al XVI-lea, burghezia devine puternică, gustul literar începe și el să se schimbe. Aventurile vitejești, ca subiect de povestire, o lasă rece, fiindcă îi sînt complet străine. Omul de mijloc cere autorilor să se coboare pe pămînt, să trateze fapte mai puțin eroice, mai puțin sublime, dar mai aproape de îndeletnicirile lui. Spiritul burghez e mai realist, mai plin de bun-simț. Cultura aristocratică a epopeii e conservatoare. Ea cere, prin epopee, recitarea mereu repetată a acelorași evenimente trecute. Spiritul burghez e progresist. El caută să monteze un roman al vieții contemporane, pe care era firesc să o iubească mai mult, fiindcă acum avea mai multă putere decît trecutul, care se lega de amintiri de subjugare. Cu cît crește, însă, acest public burghez, nevoia de a găsi veșnic teme noi (fiindcă cele vechi repugnă spiritului său anticonservator) trebuie să o rupă cu tradiția. Trecutul e cu desăvîrșire sacrificat prezentului.[1] Iată cum invenția tiparului și formarea burgheziei au adus cu ele ruina vechii epopei.

Să aplicăm acum la istoria noastră aceste constatări. Cultura recentă în care se găseau țările românești a făcut din cetit o rară excepție. Balada cîntată, spusă a fost pînă foarte tîrziu singura sursă epică. Și cînd a început cetitul, îndeletnicirea aceasta se exercita mai ales în clasa boierească. Toată lumea știe că pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea n-am avut burghezie. Structura agrar-orientală a societății noastre se dispensa de orice formă mai accentuată de capitalism. Comerțul redus la strictul necesar, care completa economia patriarhală de moșie, era exercitat de evrei. Lipsind clasa burgheză, lipsea și modalitatea și gusturile acestei clase. Poezia epică tradițională, episoadele romantice și vitejești erau suficiente. N-avea cine să facă importul romanului realist al vieții cotidiene și simple, singurul pe care-l acceptă gustul burghez.

Importanța pe care a avut-o burghezia în apariția romanelor e colosală. Începînd din secolul al XVII-lea chiar, dar mai ales în secolul al XIX-lea, romanul devine genul preferat al acestei clase. Să se gîndească oricine la publicul lui Dickens și Balzac. El a imitat și încurajat romanul fiindcă găsea o deosebită plăcere în această lectură. Dar la noi burghezia cetitoare lipsind cu totul, romanul n-a putut fi un gen preferat.

---

[1] Pentru aceste considerații, vezi R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Künste*, și A. Thibaudet, *Le liseur de romans*.

Și fiindcă e vorba de influența publicului asupra apariției și dezvoltării romanului, să mai pomenim încă de un anume public. În studiul său remarcabil asupra originii romanului, A. Thibaudet scrie clar : *Critias* al lui Platon, *Cyropedia* a lui Xenophon, *Satiricon* de Petroniu, sau *Metamorphosele* lui Apuleu, dacă rămîn numai excepții incomplete și stîngace, dacă tot talentul și ingeniozitatea lor n-au ajutat la crearea unui gen literar original și fecund, adică dacă n-au constituit încă romane, aceasta se datorește faptului că publicul lipsea și că alte genuri — epopeea, tragedia, mitologia, istoria — satisfăceau suficient gustul natural care împinge pe om să asculte povestiri. Calea nu era încă liberă pentru roman. Unul din aceste publicuri e burghezia. Altul, Thibaudet, îl vede în femeile care cetesc. După el, romanul e genul în care femeia „există“, în care ea are o deosebită importanță. Creștinismul și feudalismul dezrobiseră, relativ, femeia. Dar în viața de curte ea visa și se plictisea. Singura ei resursă era cetitul. Romanele, cu aventurile lor cavalerești, extraordinare, îi satisfăceau elanurile imaginației. Curțile de femei încep să ceară romane în care acestea joacă rolul principal. Bineînțeles, aceasta înseamnă că dragostea devine temă principală a acestor compoziții, și anume dragostea în felul romantic conceput de evul mediu. Literatura curteană a stabilit suveranitatea femeii. De la *Astrée,* romanul cel mai popular al secolului al XVII-lea, și pînă la *Madame Bovary,* importanța femeii în roman e din ce în ce mai mare. Istoria literaturii moderne arată clar această corelație strînsă între dezvoltarea romanului și a publicului feminin.

Dar și acest public lipsea în țară la noi. Situația femeii într-o anumită epocă și într-o anumită țară trebuie dedusă, considerînd situația culturală a bărbatului și reducînd-o cu un grad. Dar într-o țară în care bărbații nu ceteau, femeile trebuie să fi cetit și mai puțin.

Cînd în secolul al XIX-lea boierimea începe totuși să se cultive, ea învață numaidecît limba franceză. Femeile, mai ales. Dacă femeile din nobleță iubeau vreo lectură oarecare, apoi aceea era cu siguranță literatura franceză. Gusturile și predilecțiile relativ rafinate ale femeilor de boieri din buna societate moldovenească în secolul al XIX-lea, după cum ne mărturisesc autori competenți, în amintirile lor, cum e bunăoară Radu Rosetti ori G. Sion, sînt exclusiv francofile. Cartea (mai ales romanul) franceză era curentă în gustul feminin de la noi încă pînă la primul război mondial. Cine cetea românește ? Foarte puține femei. Și chiar în epoca aproape contemporană (se pare că azi lucrurile s-au schimbat), numai lucrătoarele ceteau romane-foileton traduse. Era o problemă de amor-propriu (și adesea o calitate pentru căsătorie) și de demnitate socială ca o tînără burgheză să învețe franțuzește pentru a putea ceti, pe lîngă romanul lui Zola și Maupassant, pe acelea ale lui H. Bordeaux, G. Ohnet, Henri Ardel, Marcel Prévost, André Theuriet etc. Iată și în această privință romanul românesc sabotat de unicul public pe care ar fi putut să-l aibă de acum o jumătate de veac.

Lipsa publicului împiedică pe autor de a trăi din scris. El trebuie să aibă o altă profesie (funcționar, avocat), ceea ce îl distrage de la concentrarea necesară romanului. La urma urmei, alt gen, de pildă, poezia lirică, e compatibil și cu o altă ocupație. Dar romanul monopolizează forțele unui scriitor.

Din contra, posibilitatea de a trăi numai din scris dă autorului răgazul de a se adînci în materia epică. Brunetière remarcă undeva că romanul a apărut atunci cînd scriitorul era dator să scrie mereu, pentru că publicul îi cerea noi subiecte și aceasta era pentru el un mijloc de trai.

E un adevăr cunoscut în sociologie azi că societățile nedezvoltate n-au *indivizi,* ci numai *mase*. Un puternic conformism gregar, în care domnește cea mai strictă uniformitate, constituie mentalitatea comună. Toți membrii societății sînt la fel, au aceleași gusturi, aceleași aspirații. Datina și tradiția predomină. Tentativele de originalitate și progres sînt extrem de rare, fiindcă individualitatea creatoare nu s-a degajat încă din mediul social, nu există independent ca o valoare autonomă. Sufletul colectiv e singura realitate. El se impune indiscutabil, constrîngător membrilor grupului, asimilîndu-i cu totul în masa omogenă.

Aceasta se întîmplă în societățile primitive. În grupurile ceva mai evoluate, individualitatea apare, se desenează cu oarecare claritate, dar rămîne încă rară și sporadică. Cele cîteva personalități importante ale grupului sînt utilizate în politică devenind șefi de trib, de partid sau de religie, devenind magi ori preoți. Viața publică acaparează acel număr redus de oameni ceva mai deosebiți. Dar aceștia pot inspira cel mult istoria. Pentru roman trebuiesc individualități, dacă se poate spune, private.

Literatura oglindește perfect structura societății. O societate fără individualități nu poate avea roman, fiindcă romanul presupune eroi morali și aceștia nu se pot găsi în grupurile primitive. Romanul e povestea unor oameni caracteristici, originali, a căror viață se degajă chiar de la mediul cu care intră în conflict. Viața lor sufletească trebuie să fie complexă tocmai ca să fie posibil acest conflict, adică să apară în conștiința lor problema care-i torturează și-i îndepărtează de felul cum concep viața semenii lor. Romanul e legat de apariția conștiinței.

Dar, cum spuneam mai sus, nu toate individualitățile sînt bune pentru roman. Individualitățile publice sînt captate de istorie și mitologie. Romanul nu apare decît într-o societate așa de diferențiată în care orice om e, în felul lui, o individualitate. Romanul e povestea individualităților fără viață publică, fără strălucire, a individualităților modeste, înecate în masa mare a publicului. Persoane fără importanță istorică, dar cu mare semnificație morală. Romanul e povestea vieții și sufletului *individualităților private* celor mai caracteristice.

Verificați acum aceste cîteva constatări prin structura noastră socială. Cultura noastră e recentă. Cu atît mai mult viața sufletească pe care o creează cultura e rudimentară. Dar personalitatea e un efect al culturii.

Dacă nu sîntem în faza societăților care n-au încă deloc individualități, sîntem totuși în faza societăților care au relativ puține caractere originale, complect detașate de ambianța înconjurătoare. Pe de altă parte, de îndată ce apare o personalitate, viața politică, economică, științifică o acaparează, transformînd-o în *om public*. Penuria de individualitate de la noi ne face să avem acea mulțime enormă de oameni obișnuiți, care sînt totuși persoane specifice și autonome. Istoria face concurență romanului, ceea ce nu se întîmplă în țările occidentale. La noi s-ar putea scrie ușor biografii ceva mai literare, povestind viața oamenilor mari pe care i-am avut. Biografia omului curent, a omului de rînd, care se schițează totuși evident original, cu viața lui sufletească aparte, și care e romanul, nu se poate face cu ușurință. *Individul nu e încă complet detașat de mediu : iată de ce romanul nostru întîrzie*. Cînd oamenii deosebiți vor fi așa de mulți, încît istoria nu va fi silită să se grăbească să-i confiște, romanul va putea apărea foarte ușor.

Cînd fiecare dintre noi, fără să aibă cine știe ce rol de celebritate în stat, va fi în satul, în familia, la moșia sau în simpul său apartament o persoană cu viață sufletească autonomă, cu propriile sale probleme de conștiință, cu caracteristicul visurilor și aspirațiilor sale bine delimitat, atunci romanul va fi o realitate.

Aceste observații se pot controla foarte ușor în literatura pe care o avem. Cînd e vorba de descris clase sociale, în care sufletul colectiv domină, cu puterea lui de asimilare omogenă, așa cum e țărănimea sau lumea mică a burgheziei, adică atunci cînd scriitorul nu voiește să înfățișeze indivizi caracteristici, ci numai figuri tipice din mulțime, el reușește de minune. Dar atunci cînd atenția sa se ridică la clasele subțiri, cultivate, unde individul, fără a fi complet realizat, totuși pretinde a fi, tentativele nu reușesc de cele mai multe ori. Și nu e de vină romancierul ; el vede și observă bine. Dar de cele mai multe ori n-are ce observa, fiindcă materialul uman, el însuși, e amorf, confuz, lipsit de caracterul necesar. Nu talentul observatorului lipsește, ci calitatea materialului. După cum în biologie funcția creează organul, în literatură felul talentului se modelează, adaptîndu-se la materialul existent. Cînd se vor desena și în mediul nostru social individualitățile bogate și variate, ceea ce nu poate să întîrzie mult, romanul va lua și aici extensiunea de care se bucură în țările Occidentului.

Cauzele înşirate pînă acum, cauze care explică întîrzierea romanului românesc, sînt mai ales de ordin social. Mai trebuie indicată însă şi o alta, care e în legătură mai mult cu psihologia noastră etnică. Dacă e adevărat că romanul presupune o psihologie individuală bine determinată, e tot aşa de adevărat să spunem că acest gen nu se poate concepe fără un anumit *conflict* dramatic. Caracterul tare e combativ, imperialist. El nu se poate conţine. Nevoia de luptă e pentru el vitală. De aici destinul tragic şi tumultuos al eroilor lui Balzac, Dostoievski ori Tolstoi. Romanul e luptă, ciocnire de caractere. Fără temeritate, fără aventură nu există conflict, fără conflict nu există destin şi fără destin nu există roman. Romancierul nu e numai un artist, un tehnician, creator de armonii verbale ori de descripţii măiestrite. El e creator de viaţă, trebuie să fie un demiurg, un născător de oameni şi de societăţi, care întrece prin aceasta mijloacele eterate şi debile ale artistului pur. Există în roman de multe ori un conflict între artă şi viaţă.[1] Marii creatori, de la Balzac la Tolstoi, au scris prost şi au prezentat stîngaci. „Trebuie să notăm, încă de la început, că procedeul creator al romancierului se deosebeşte esenţial de acela al artistului literar. Metoda romancierului e de a se îndrepta direct către lucruri. El este asaltat, condus de evenimente, de circumstanţe. Într-aceasta constă invenţia sa. Ceea ce personajele sale pot spune sau pot face, iată ceea ce îl preocupă. Compunînd, el nu se gîndeşte decît la ceea ce povesteşte. Îl conduce viaţa cu întîlnirile pe care i le impune, cu gesturile, vorbele care-i sînt sugerate. El e întors în afară către aspectul real, uman-social al fiinţelor şi al lucrurilor. Cum el inventează fără să se îngrijească de stil, limbajul său trebuie să fie direct, natural, veşnic în mişcare."[2]

Romancierul nu e numai un artist. El trebuie să creeze viaţa. Dar viaţa, impresia vieţii reiese din luptă, din răzvrătire, din ciocnire şi sfărîmare de forţe şi caractere antagoniste. Există acest conflict în viaţa noastră socială? O observaţie, oricît de superficială, a moravurilor de la noi arată că ceea ce domină relaţiile între oameni în societatea noastră, departe de a fi lupta, e tocmai *spiritul tranzacţional de compromis.* La noi, oamenii se opun rar în tabere vrăjmaşe. Cînd se iveşte o opoziţie de idei sau de interese, cînd se desenează o înfruntare de tendinţe contrarii, antagonismul durează prea puţin. Ne adaptăm prea iute, ne împăcăm prea uşor. Indignarea sau rancuna românului e prea efemeră. Sîntem prea buni, prea slabi, prea uşor uităm sau iertăm. Nu există nici în istorie, nici în literatura noastră rivalităţi îndelungate între familii sau între indivizi, răzbunări îndelung nutrite şi răbdător studiate, nu există în general capitolul care se cheamă răutate de suflet. E un bine, dar e şi un rău. Răutatea e începutul caracterului tare. Un preşedinte de republică francez a spus: „Les hommes ont rarement du caractère et quand ils l'ont, il est d'habitude mauvais".

Şi apoi spiritul împăciuitor, adaptarea prea iute la medii şi situaţii diverse e cîteodată facilă. „Aranjamentul" creează totdeauna o stare de spirit socială fără caracter epic. Toate acestea fac viaţa în ţara noastră uşoară, comodă, simpatică. Dar nu e mai puţin adevărat că din acest gen de viaţă fără conflict nu poate ieşi romanul propriu-zis, tip Dostoievski ori Balzac.[1]

Dar toate acestea nu sînt decît un corolar al celor spuse mai sus, şi anume că apariţia individualităţii nu e încă un fenomen românesc curent.

Şi poate, la urma urmei, după toate aceste consideraţii, trebuie menţionată şi cauza cea mai banală pe care o ştim cu toţii, care e poate cea adevărată şi care le închide, le presupune pe toate celelalte într-însa: tinereţea, recenţa culturii sale. Observare simplă şi fără prea multă complicaţie. Dar pe lîngă simplitatea ei plină de bun-simţ, această din urmă constatare, dacă n-are meritul nici de a fi nouă, nici de a fi interesantă, îl are cel puţin pe acela de a ne da speranţe în viitor.

1927.

---

[1] H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman,* p. 13.

[2] *Ibid.,* p. 23.

[1] Vezi studiul nostru *Fenomenul românesc.* (Acest studiu tipărit de Mihai Ralea în *Viaţa românească* se află reprodus în volumul *Între două lumi,* n. ed.)

DESPRE CRITICA LITERARĂ

Mi s-a întîmplat din cînd în cînd să scriu cîteva articole despre unii din scriitorii noştri. Se pare, însă, că critica literară e o meserie brevetată, în care nu sînt admişi decît diplomaţii unui examen, sau al unui stagiu de abilitare. M-am insinuat, astfel, ca un intrus într-o ocupaţie în care n-am ce căuta. Unul din pontifii criticii noastre, deprins cu clase precise de ocupaţiuni, mi-a interzis accesul, pentru motivul că am încă o ocupaţie, aceea de profesor de filosofie, şi că două nu sînt date aceluiaşi om, după cum un obiect nu poate ocupa în acelaşi timp două locuri diferite în spaţiu.

Să presupunem, aşadar, că critica e pentru mine numai un „violin d'Ingres“. Prin această mărturisire radicală voi linişti poate turburarea „specialiştilor“ şi a profesorilor oficiali în această delicată şi inaccesibilă materie. Dar reproşurile contra amestecului meu în acest gen de ocupaţie nu se termină aici. Mi s-au făcut şi alte observaţii în această privinţă, acelea, însă, de altă natură.

Mă găseam odată la un restaurant de la Şosea cu un prieten. Specimen subţire din rasa scepticilor. O zi radioasă se isprăvise printr-o seară calmă şi senzuală. O boare venită nu ştiu de unde ne alina frunţile noastre şi vîrfurile copacilor. Cerul se aprinsese deasupra cu toate strălucirile sale de sărbătoare. Era lume puţină. Masa fusese bună. Fireşte, discutam metafizică, care e totdeauna discuţia oamenilor cultivaţi trecuţi de treizeci de ani după masă. Încetul cu încetul, ne-am coborît pe pămînt, şi convorbirea s-a precizat în jurul legitimităţii criticii literare. În rezumat, am fost aspru admonestat că mă ocup cu asemenea „fleacuri“. V-am spus că prietenul meu e distins şi blazat. Ghiciţi atunci argumentaţia sa. A face fizică, matematică, negoţ, copii, a zidi case; a planta grădini ori vii, a te îmbogăţi sau a petrece în desfătări, totul are un sens. Dar a te ocupa de lucruri care nu există ? Căci cine nu poate face critică literară ? Oricine are o idee, un cuvînt despre o carte. În critică poţi spune orice. Nu există nici criterii, nici control. Iar acei care inventează măsuri, canoane fine de apreciere, o ştiinţă de aparat pentru a capta baloane de săpun sînt simpli imbecili pretenţioşi. Fiindcă opera de artă e inanalizabilă. E individuală prin originea sa — artistul are o fire ireductibilă — şi prin rezultatul său, deoarece fiecare cititor o interpretează altfel. Şi, apoi, ar mai avea sens să facă critică scriitorii de meserie, care ştiu secretele artei lor şi ale tehnicii pe care au întrebuinţat-o. Dar aceştia sînt mai totdeauna inconştienţi faţă de procedeul lor estetic. Fac, dar nu ştiu să spuie cum fac. Să facă critică, însă, pedanţii profesori, ori gazetarii limbuţi, emiţînd fel de fel de ipoteze gratuite asupra unor intenţii care n-au existat ! Vă aduceţi aminte cum A. Thibaudet a voit să facă pe Paul Valéry cu de-a sila bergsonian şi cum acesta s-a apărat spunînd că nu cunoaşte pe Bergson, că nu se recunoaşte în portretul pe care i l-a făcut criticul, că în orice caz se simte mai aproape de toate tendinţele opuse filozofiei lui Bergson şi recunoaşte ca tată spiritual pe raţionalistul Descartes. Deci, orice critică făcută de un altul decît un scriitor e ori o scolastică pedantă, ori o simplă divagaţie în legătură cu ceva. Charles du Bos şi-a intitulat modest volumul de critici : *Approximations*. Dar şi aceasta e fatuitate, căci critica nu e nici măcar aproximaţie. Culmea ridicolului e cînd critica mai dă şi sfaturi ori reţete. S-a văzut, de cînd există literatura, vreun scriitor care să fi scris după indicaţiile unui critic şi să fi reuşit ?

Recunoaşteţi, desigur, în aceste decisive butade tot ce se recită despre critică, de la Flaubert încoace.

Marele scriitor, în minunata sa *Corespondenţă* (poate cea mai mare operă a sa), e indignat şi scîrbit în acelaşi timp de această nefastă ocupație pe care o găsește inutilă și pretențioasă. Teoriile se inspiră, însă, de la cazuri concrete. Și Flaubert avea dreptate, fiindcă pe timpul său tronau, cu suficiență academică, îngîmfații și secii : Villemain, Nisard, Saint-Marc Girardin. E drept că exista și Sainte-Beuve, dar pe acesta, nu știu de ce, Flaubert nu-l putea suferi. Se știe că Flaubert e pentru esteții puri ceea ce e Karl Marx pentru socialiști, adică decalogul, sursa și textul inițial. E ușor de înțeles atunci cît de iute a prins în mediurile artiste disprețul pentru critica literară.

M-am făcut, așadar, vinovat de un mare păcat. Am călcat într-un domeniu astfel încît am supărat și pe sceptici și pe dogmatici. Îmi trebuie, deci, o justificare.

Mi-aduc aminte de prefața lui A. Gide la delicioasa sa carte *Paludes*. El spune acolo, textual, că așteaptă ca volumul să-i fie explicat și tălmăcit de cititorii săi. A avut un gînd oarecare, nu tocmai precis, și l-a așternut în cîteva rînduri.

De la el a plecat nedeterminat, nebulos, încărcat de sensuri variate și infinite. Forma definitivă a cărții se va înfăptui cum vor voi cititorii s-o deseneze. Ei vor modela-o, îi vor da o consistență, vor fixa-o obiectiv.

Cred că ceea ce spune Gide despre o operă de care nu era prea sigur, pe care n-o domina nici el cu multă limpezime, se poate întinde asupra oricărei opere, oricît de clară și de definitivă ar fi aceasta.

Orice gînd și orice expresie cuprinde un miez luminos și o periferie nebuloasă, un „halo“ difuz care o înconjoară, orice gînd e o răscruce din care pleacă un drum ceva mai bătut și multe altele neumblate.

Orice operă cuprinde, mai mult ori mai puțin, o intenție centrală și o mulțime de sensuri inconștiente, de virtualități nepotențiate, dar gata de realizare, poartă cu ea, înăbușite ori exprimate numai pe jumătate, atîtea sensuri care vin din subconștientul artistului, neprecizate și pentru el. *O operă e totdeauna mult mai bogată decît crede sau vrea creatorul ei.* Ea cuprinde fără voia lui posibilități de asociații, de sugestii, excitări mentale, altele și mult mai multe decît pe acelea pe care le-a indicat el. Ea are afinități care se leagă pe deasupra voinței inițiale a creatorului : semnificări ascunse pe care el nici nu

le bănuiește. O mamă naște un copil. Dar ea știe ce va deveni, care îi e destinul, în ce mediu și împrejurări are să cadă și ce va ajunge mai tîrziu ?

Cineva fundează o instituție, un spital, de pildă. În a doua generație, spitalul devine o clinică și în a treia, un orfelinat. Și-ar recunoaște fondatorul intenția primordială dacă s-ar scula din morți după o sută de ani ? E ceea ce numea un filosof german „eterogenia scopurilor“. Din cantitatea de elemente pe care le conține o operă se dezvoltă aci unul, aci altul. Un aspect se chircește ori cade în umbră, altul, selectat de împrejurări, crește și-i ia locul. *Dacă opera de artă n-ar cuprinde decît o singură idee, o singură intenție, ea ar muri repede,* adică odată cu dispariția autorului, care ar îngropa cu el și concepția sa. Din contra, o creațiune e cu atît mai valabilă cu cît aduce mai multe subsoluri, mai multe virtualități inconștiente, mai multe voințe secundare, altele decît aceea unică, a înfăptuitorului, și, pînă la un punct, opuse acestuia. Împingînd lucrurile pînă la aspectul lor paradoxal, am putea spune că o operă trăiește mai ales prin ceea ce n-a voit artistul, prin elementele pe care nu le-a evidențiat. Opera trăiește oarecum contra lui.

Din istoria carierei operelor lui Shakespeare sau Goethe se poate vedea că fiecare epocă a ales cu predilecție altceva.

Extensiunea sensurilor nebănuite, care dau viață și posteritate artei, o face publicul cu fantezia sa. El pune pe seama autorului, alături de ideea sa inițială, semnificații diverse, la care el nu s-a gîndit. Artistul e un singur individ și publicul o umanitate. El generalizează și îmbogățește mereu opera de artă. O face valabilă, interesantă pentru o serie cît mai mare de oameni, punîndu-i mereu pe seamă sensuri, aspecte și intenții noi. Astfel, o umanizează colaborînd cu autorul. Acesta ne dă o schemă și noi o completăm, ne dă un vas pe care îl umplem și-l deșertăm mereu de la generație la generație.

Criticul e și el unul din cititori. Un cititor, însă, care are obiceiul să-și strige tare impresiile tuturor. Un cititor, însă, care găsește în opera de artă un sens nou ceva mai general, menit să intereseze mai mulți oameni, să le atragă atenția la alte aspecte care se pot dezvolta și care au fost pînă acum ignorate. *Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă.* El o face iubită și din alte motive, înțeleasă și prin alte prisme, îi aduce noi aderenți, formează un nou prozelitism, pentru că trezește noi interese, atrage cititori și oameni pe care vechile aspecte nu-i interesau. Adăugînd o nouă aripă edificiului, el îi face să trăiască încă. Și descoperind panorame neobișnuite, generalizează creația artistului. Criticul întreține longevitatea artei.

Astfel orice interpretare critică, oricît de fantezistă, nu strică cărților și tablourilor. Criticii conving pe oameni că tabloul sau cartea cutare conține și ceea ce caută ei. Îi mai adaugă încă o înfățișare, adică cîteva decenii de viață mai mult.

Autorii detestă pe critici. Dar aceștia sînt frații lor. Exemplu de abnegație mai mare e greu de închipuit. Ei colaborează fără vanitate la perfecția operei de a cărei celebritate numele lor nu e legat. Ei pun pietre la edificiul a cărei glorie finală se prinde de alte nume. Shakespeare, Goethe, Michelangelo sînt mari întîi pentru geniul lor. Dar sînt mari și pentru generalizarea, pentru amplificarea operei lor de către critici. Adică e mare un creator care oferă cît mai multe interpretări posibile (fie ei și simpli admiratori care nu scriu). Dar cine aduce vreodată o cît de mică laudă acestor anonimi batjocoriți de toată lumea în unanim acord ?

1927

CONTRADICȚIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI

Au trecut peste o sută de ani de cînd V. Hugo a scris celebra sa prefață la *Cromwell,* considerată unanim ca manifestul oficial al romantismului. E adevărat că omenirea modernă, mai ales de cînd a apărut spiritul istoric, e mai recunoscătoare decît cea veche. Dar gratitudinea are și ea adînci motive interesate. Nu se manifestă la întîmplare. Ascultă de o logică internă, a cărei bază e aproape totdeauna o afinitate între momentul actual care comemorează și momentul trecut care e comemorat. Centenarele acestea sînt de cele mai multe ori certificate de asemănare. Selectăm din trecut ceea ce ne convine. Sărbătorirea nu e un act de dezinteresare și pietate, ci de multe ori o calculată căutare de precursori pentru a justifica unele afirmații ale actualității.

În rezumat, dacă se pomenesc acum o sută de ani de la manifestarea oficială a romantismului, înseamnă că nu am încetat complet de a fi romantici. Și dacă ne uităm cu atenție la ceea ce se petrece în jurul nostru, încheierea va fi rapidă. Iată cîteva constatări. Au ajuns pînă și la noi valurile unui înverșunat misticism vitalist. Prin acest cuvînt, de obicei nelămurit, se înțelege cam tot ceea ce se opune raționalismului și sistemelor exclusiv intelectualiste. Adică se adoptă ca mijloc superior de cunoaștere, sau măcar de revelație, sentimentul, intuiția ori instinctul. Marele preot al acestei concepții e astăzi Bergson, pe care un comentator, R. Berthelot, l-a numit foarte nimerit un romantic utilitarist. Dacă Franța, țară de bun-simț și de clară inteligență, nu și-a pierdut complet cumpătul în fața acestei brusce renașteri mistice sub aspectul filosofic, cultura germană voiește astăzi o reînnoire a vitalității sale, o transfuziune de sînge proaspăt de la civilizațiile mistice ale Extremului Orient. Tinerimea germană de azi trăiește sub constelația lui H. Keyserling și O. Spengler. Romantismul acestuia din urmă e evident și înrudirea sa cu Bergson a dovedit-o Petre Andrei într-un studiu din *Viața românească*. Prezicerile acestea de decadență, de ruină a lumii vechi, de întoarcere la o altă lume, la o altă civilizație amintesc grozav de doctrina fraților Schlegel, de a lui Chateaubriand și chiar de a lui J. J. Rousseau. Din toate părțile se ridică astăzi în filosofie conceptul de „viață“, prezentat ca o spontaneitate pură, indeterminabilă, etern creatoare.

În literatură, același lucru. Un așa de perfect și de genial artist ca Anatole France e puțin gustat de ultima generație, fiindcă — după cum remarcă A. Gide — îi lipsește „tremurarea“*, adică... romantismul. Exotismul lui P. Morand, tristețea incurabilă, metafizică (așa de asemănătoare cu „mal du siècle“) a lui H. de Montherlant, exuberanța lui Giraudoux, Pirandello, Unamuno etc., etc., toate ne apar ca temperamente evidente de neoromantici. Rămîne excepția lui Paul Valéry și Ch. Maurras. Dar asupra clasicismului celui dintîi se poate discuta. Puritatea sa aproape supraverbală, în orice caz supraconceptuală, amintește grozav de acea „schéma dynamique“ a lui Bergson. Și apoi firește că rămîn și excepții.

Să mai pomenim de artele plastice? Acolo, în toată anarhia contemporană, se poate desluși o singură trăsătură unitară : desființarea frumosului, vechiul apanaj clasic, și înlocuirea lui cu caracteristicul, virtute eminamente romantică. Rodin, Bourdelle, Cézanne, Van Gogh, zeii unanim respectați astăzi, precursorii expresionismului, au înlăturat aproape tot ce e senzual armonic, pentru a pune în loc pitorescul, decorativul și mai ales caracterul.

Sîntem, așadar, în plin romantism. Generozitatea celor care amintesc de trecut nu e altceva decît o imperioasă nevoie a prezentului. Mulți vor obiecta foarte ușor că unele din aspectele menționate mai sus nu sînt acelea ale romantismului, fiindcă ei se pun pe terenul unor definiții care n-ar putea să le înglobeze. Și discuția ar putea urma la infinit. După o sută de ani putem să ne înțelegem asupra noțiunii de romantism. Dar la constituirea acestei noțiuni va trebui să ținem seamă de toate formele mentalității romantice : de cea literară, ca și de cea plastică, juridică, filosofică ori politică. Să alcătuim, așadar, un concept care să conțină și oarecum să explice prin caracterele sale toate manifestările romantice în diferite domenii.

Avem pînă acum două opoziții de idei care ne-au ajutat altădată la delimitarea acestui concept. Cea dintîi e opoziția rațiune-sentiment.

Clasicismul ar fi ordonarea unei opere după atotputernicia minții, care ține în frîu și dispune materialul cu disciplina ei severă. „Le classicisme c'est du romantisme dompte.“ Veleitățile entuziasmului, ale sentimentului și pasiunii sînt înăbușite și reduse la rolul de sclavi.

Din contră, romantismul e o izbucnire de forță necontinută, desfășurată fără disciplină interioară, după drepturile sentimentului și ale instinctului. Romantismul e etalarea și dezvoltarea afectivității. Elanul se manifestă fără nici o oprire. El e mereu stimulat. Nici o stăpînire de sine, nici o inhibiție, nici o ierarhie : sentimentele prezentate așa cum sînt, în curgerea lor naturală și nesilită.

Eroii prezentați de clasicism sînt oameni tari, stăpînii lor proprii, cum se întîmplă în comediile lui Corneille, unde învinge totdeauna datoria. Tratarea tehnică a temei e strînsă ca în arcane de fier în canoanele neînduplecate ale unei estetici prestabilite. În romantism eroii cîntați, de la Abélard și Héloïse, Obermann, René, Werther, Don Juan, pînă la Rolla și Jean Valjean, își dau libertate vieții lor sentimentale, pe care o pun deasupra oricărei rațiuni superioare. Iar tehnica, liberă și ea, disprețuiește orice normă, orice regulă de conformare.

---

* În volumul *Comentarii și sugestii*, M. Ralea a folosit „inchietudinea“ în loc de „tremurarea“.

Aceasta e antinomia cea mai cunoscută pe care se clădește definiția romantismului opus clasicismului. Ne-o indică aproape toate manualele. Dar oricît de evidentă ne-ar apărea, ea e departe de a ne satisface complet astăzi, cînd cunoaștem mai bine toate manifestările romantismului. Mai întîi, preamărirea sentimentului și denigrarea rațiunii nu e așa de caracteristică romantismului francez. Taine a acuzat marea revoluție de a fi desfășurat o orgie de raționalism, lucrînd cu idei gata făcute, inspirîndu-se de la teorii contra sau pe deasupra realității. Revoluția Franceză, opera ideologică a secolului al XVIII-lea, credea într-o serie de abstracțiuni cum erau : „l'homme en soi“, „l'homme naturel“, „le bon sauvage“ etc., etc. Dar toate aceste noțiuni abstracte și gratuite i-au fost oferite de J. J. Rousseau. Cu tot afectivismul său, acesta, ori de cîte ori făcea teorie socială, pleca de la aceste idei apriorice, care erau bunătatea omului natural, egalitatea desăvîrșită, ideea de progres etc. Romantismul, produs al Marii Revoluții Franceze, prin gustul său pentru progres, prin difuziunea științei, culturii și rațiunii, s-a menținut mereu aproape de raționalism. Franța n-a putut niciodată asimila complet romantismul, care i-a venit din altă parte, după cum, de pildă, Germania n-a putut niciodată asimila cu desăvîrșire Renașterea.

S-a crezut multă vreme că — în schimb — romantismul german a fost mai mistic. Pentru unii, el a fost negarea oricărei puteri a rațiunii. Dar analize mai recente ne duc cu totul la alte concluzii. Unii din cei mai profunzi cunoscători ai romantismului german, O. Walzel, e de părere și dovedește cu texte că romanticii nemți, inspirați de Kant, dau o deosebită importantă conceptului de rațiune.

Numai că ei voiesc o dezvoltare armonică a sufletului și fac loc alături de inteligență și inimii. Dar ei sînt departe de a da preponderență subconștientului și mijloacelor sale de cunoaștere, cum ar fi de pildă presimțirea. Ei nu sînt „Geister-ahner“, ci „Geister-seher“. „Ei nu se mulțumesc numai cu sentimentul, ci îl subordonează analizei“[1]. Perioada „Sturm und Drang“, foarte aproape de Rousseau, adică mai ales de afectivismul său excesiv, se teme să nu turbure sentimentul, să nu-l dizolve, dacă îi alăturează și rațiunea. Romanticii, însă, nu. Analiza și autoanaliza e pentru ei virtute supremă. Ei vor veșnic să lămurească ceea ce e nebulos și vag. Psihologia proprie, sentimentul religios (vezi Schleiermacher), esența artei, totul a fost supus celor mai raționale analize.[2]

Gustul pentru analiza lucidă nu lipsește nici în beletristica romantică. Să compare cineva o poezie, sau un capitol de proză din epoca simbolismului, sau o poezie pură de Valéry cu versurile și proza romantică și va vedea îndată cîtă claritate conțin acestea din urmă. Literatura antirațională, mistică, inspirată de stările subconștiente, apare mult mai tîrziu. Că literatura romantică tratează mai mult pasiune și sentimente sau că le justifică psihologia, desigur.

Dar Racine făcuse același lucru cu mult înainte. E adevărat că romanticii au arătat o deosebită predilecție aspectelor afective ale sufletului. Aceasta nu înseamnă că neglijează, disprețuiesc ori înlătură rațiunea. Convingerile lor filosofice, ca și tehnica lor artistică sînt clădite tot în planul rațional.

O altă definiție a romantismului, tot așa de răspîndită ca aceea „rațiune-sentiment“, e aceea care prezintă acest curent sub aspect strict individualist. Romanticul ar fi un dezadaptat, un egotist care nu se poate împăca cu timpul și cu semenii săi. S-a spus că el se refugiază în trecut ori viitor, fiindcă n-are îndeajuns atîtea virtuți sociale ca să se poată ajusta grupului în care trăiește. Eul său e hipertrofiat. El se crede, cu originalitatea sa, măsura lumii și centrul ei. Solipsismul și izolarea sînt caracterele sale. Turnul de fildeș îi e locuința. Disprețul și oroarea de masă îl țin solitar și îndepărtat.

Această etichetă, devenită astăzi evidentă parcă, conține fără îndoială mult adevăr. Dar asupra sensului și cerințelor acestui individualism trebuie discutat.

---

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, p. 5.

[2] *Ibid.*, p. 6.

Eroul de atunci se prețuia pe sine, desigur. Vom vedea îndată cum. Dar el nu se opunea totdeauna ireductibil și ostil cosmosului. Mulți din romanticii germani cel puțin erau panteiști. Ei voiau, din contră, o contopire cu marele tot, o fuziune cu universul, în care ființa lor mică și firavă să-și piardă urma. Se pare însă că panteismul și individualismul sînt noțiuni care nu se împacă.

Mai mult decît atît. Una din ideile dominante de care era inspirat romantismul german era aceea de organism. O tratase Goethe. După el, Herder, care vedea în spiritul colectiv anonim și inconștient o unitate organică de forță vie. Frații Schlegel susțineau că o operă de artă e cu atît mai perfectă cu cît seamănă cu un organism viu. Ideea unității funcționale o au toți romanticii. Ea apare însă mai evident decît la oricare la Schelling. Ca și filosofia naturală a Renașterii, ca și Giordano Bruno, Schelling își închipuie întreg universul ca un organism ale cărui diverse părți sînt solidare între ele.[1] În aplicațiile pe care le făcea la artă acestor idei, Fr. Schlegel scria : „Nu există decît două legi pentru arta poetică. Și amîndouă se reduc la același lucru — diversitatea trebuie, în mod necesar, să fie legată de o unitate interioară. Totul trebuie să fie determinat de această unitate."

Dar artiștii și criticii care concepeau lucrurile așa de organic și unit legate nu puteau prețui excesiv anarhismul egoist. Și dacă unii din eroii romantici francezi pot fi priviți sub prisma individualismului, e greu de făcut același lucru cu romantismul german.

Însăși atitudinea socială a romanticilor germani presupune un puternic simț pentru ascendentul colectiv. Fr. Schlegel își asimilează repede ideea superiorității societății asupra individului, pe baza căreia își justifică politica reacționară Metternich (și pe care o susțineau în Franța un De Bonald ori Joseph de Maistre), și se pune în serviciul conservatorismului austriac (face chiar o campanie de conferințe în Rhenania și la Viena pentru același scop) care combătea individualismul marii revoluții. Wackenroder, Tieck, Novalis, Schelling au cam aceleași idei : societatea e un tot organic, a cărui armonie individul nu are dreptul s-o tulbure.

---

[1] O. Walzel, *op. cit.*, p. 39.

Vom vedea mai departe în ce fel trebuie înțeles individualismul romantic. Accepția sa nu e aceea obișnuită, căci nuanța care-l colorează e de natură panteistică.

Ca să ne putem explica mai bine caracterele esențiale ale marelui curent care a îmbrățișat toată prima jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să căutăm o idee mai generală. O idee care să poată îngloba într-însa nu numai romantismul literar, dar și pe cel politic, filozofic, juridic etc. Cum am putea explica numai cu ajutorul individualismului sau sentimentalismului romantic intelectualismul unui Hegel, doctrina organicistă a lui Schelling, societarismul antianarhic, panteismul, ideea de progres, atîtea și atîtea aspecte și forme ale mentalității romantice, fără să cădem în excluziuni nedrepte ori în contradicții flagrante ?

II

Se știe că în Franța, Ch. Maurras și grupul de la *Action française* au deschis încă de mult o teribilă campanie contra romantismului. Argumentele lor sînt cam acestea : cultura franceză continuă și perfecționează vechea tradiție clasică greco-latină, făcută din claritate, rațiune și ordine.

Temperamentul național francez nu poate gîndi lumea decît sub prisma acestor criterii. Romantismul, pe de altă parte, n-are nimic din structura acestor valori. Apărut dincolo de Rhin în lumea germanică, el are misiunea ca infiltrîndu-se în sufletul francez ca o otravă inasimilabilă să-l dizolve încetul cu încetul. Nimic comun între acest produs străin și civilizația franceză. Rolul său nu poate fi decît subversiv, fiindcă tulbură echilibrul sufletului național așa de bine ordonat.

Ideile lui Maurras, exprimate prin gazete, la întîmplare, au fost sistematizate de un discipol, Pierre Lasserre, într-o teză susținută cu mult scandal acum treizeci de ani la Sorbona.

Iată însă că acum cîtăva vreme, cunoscutul critic german Robert Ernst Curtius a publicat în *Revue de Genève*, sub titlul *Civilisation et germanisme*, cîteva articole ca răspuns la teza lui Maurras.

El arată acolo că totuși concepția clasică și raționalistă a vieții nu sînt singurele posibile. Contribuția germană la istoria ideilor și a sentimentelor nu poate fi situată sub firma rațiunii. Și nimeni nu va contesta că germanismul a adus și el o ideologie proprie și o formă specifică de cultură. Dacă la baza civilizației franco-latine e ideea statică de ordine rațională, de grupare ierarhică, de înlănțuire logică între noțiuni, concepția germană are alte caractere. Cu ajutorul lui Troeltsch și al altor cugetători germani, Curtius arată că mentalitatea germană pleacă de la ideea de dinamism istoric, după care, realitatea, viața spirituală se afirmă și se completează mereu în forme nouă. Rațiunea suficientă, determinismul mecanic, cauzalitatea strînsă, ordinea și subsumarea conceptelor unele în altele sînt tipare arbitrare, în care germanul nu va băga niciodată firea cu sila. El e mai psihologic, mai individual în concepție, privește lucrurile în libertatea și varietatea lor naturală sub lumina spontaneității care le creează. Existența se transformă mereu completîndu-se printr-un fel de proteism de aspecte. Cosmosul se realizează pe sine în afirmații succesive.

Privit cu toată atenția necesară, romantismul oferă în structura sa ideologică o adîncă contradicție. Plecînd de la ideea sau de la sentimentul spontaneității libere, a originalității specifice, constituind așadar noțiunea individualismului contra tipicului, romantismul ajunge, pe de altă parte, la o idee de totalitate, de absolut, de confundare panteistică cu existența. Romantismul presupune diferențieri individuale, pe care apoi le îneacă într-o masă vagă de absolut și etern. Dar discontinuismul și monismul sînt incompatibile. Să urmărim cum s-a desfășurat această antinomie internă a mentalității romantice.

Din legătura ideilor între ele se va vedea că alunecarea de la o noțiune la alta e firească. Ceea ce nu se mai

potrivește e doar rezultatul final cu premisele. Se va vedea astfel un caz foarte curios de idei contradictorii, care totuși se împacă între ele.

Ceea ce a produs original în cultură germanismul e fără îndoială romantismul. Romantism și germanism sînt pînă la un punct noțiuni identice. Urmează atunci că ideile de mai sus caracteristice spiritului german sînt valabile și pentru caracterizarea romantismului.

În adevăr, dacă trebuie să găsim cea mai generală noțiune care să cuprindă tot romantismul, aceea nu poate fi decît ideea de spontaneitate.

Din toate evenimentele cîte se pot întîmpla în jurul nostru, unele pot intra în cadrul gîndirii noastre cauzale: acelea sînt previzibile. Altele, prin complexitatea lor, depășesc categoriile noastre mentale: sînt imprevizibile. Principiul cauzalității nu poate îmbrățișa toată varietatea infinită a existenței.

Întîmplările care nu se repetă, care nu intră într-o serie, acelea pe care le întîlnim întîia oară le numim originale, individuale, specifice. Cum a arătat W. James, concepția noastră despre lume se poate sprijini ori pe ceea ce e tipic, general, comun, ori poate considera mai ales ceea ce e inedit, nou, neașteptat.

Clasicismul nu a cunoscut acest gust pentru specific, pentru caracteristic și individual. El nu privea lucrurile în deosebirea lor, ci mai ales sub aspectul lor relațional. Îl interesa raportul de supraordinație ori de subordonație, aranjarea ierarhică a fenomenelor și lucrurilor între ele. Armonia, una din aceste relații, era o calitate esențială a frumosului. Romanticii răstoarnă valorile. Estetica lor nu se inspiră de la frumos, care e o noțiune relațională, ci de la caracteristic, fie el chiar urît, care e realitatea unui lucru ori fenomen privit izolat. Ca și creștinismul, care altădată înlocuise frumusețea biologică plastică a păgînismului cu aceea sufletească, chiar cînd e reprezentată de un corp monstruos, romantismul alege orice subiect urît cu condiția să fie caracteristic. Atunci se creează întîia oară noțiunea de pitoresc.

Temele artistice se pot lua de oriunde: din orice timp și din orice loc. E cunoscută slăbiciunea romanticilor pentru exotism. Cercul preocupărilor estetice se lărgește enorm. Orice e unic, original, nou poate fi tratat.

Aceeași lărgire de sferă se realizează și în etică.

Atîtea acțiuni criminale ori măcar delictuoase se reabilitează, se iartă, se tolerează.

Se știe că Jean Valjean a fost condamnat pentru o pîine. Justiția severă a ordinii clasice l-a condamnat fără circumstanțe atenuante. Dar romantismul arată că un hoț poate fi de multe ori un om de treabă. A fura pentru a scăpa pe cineva din mizerie, a omorî pentru a răzbuna o ofensă etc., etc., iată atîtea crime care pot fi iertate. Scopul, intenția e totul. Dar prin aceasta se salvează multe lucruri nepermise.

Romantismul prețuiește extraordinarul, extravaganța, curajul, formează virtuți nouă, lărgește cîmpul valorilor morale, reabilitează și ridică acțiuni considerate pînă atunci decăzute. „Les forçats sublimes, les paresseux de génie, les empoisonneuses angéliques, les monstres inspirés de Dieu, les comédiens sincères, les courtisanes vertueuses, les saltimbanques métaphysiciens, les adultères fidèles ne forment qu'une moitié, la moitié sympathique, de l'humanité selon le romantisme."[1]

Romantismul știe să vadă lucruri interesante pretutindeni. În orice descoperă aspecte demne de interes. Curiozitatea sa e universală. Ceea ce nu-l preocupă e numai ce e cunoscut, banal, tipic. El răstoarnă criteriile și nu stimează decît neobișnuitul. Cu toată pornirea sa de pamfletar, Pierre Lasserre are dreptate cînd spune: „En résumé, l'autorité sous toutes les formes est usurpation, brigandage, attentat contre la nature humaine, tout au moins simagrée. Ceux qui l'exercent ou y participent forment donc nécessairement une portion corrompue, méchante, stupide du genre humain."[2]

Revoluția produsă de romantism în criteriile de apreciere n-are echivalent decît pe aceea produsă de creștinism. Acesta predica respectul bolii, al sărăciei, al umilinții, al degenerării fizice, într-o mentalitate care iubea pînă atunci sănătatea, bogăția, frumusețea. Și romantismul ne învață să gustăm valori absurde. Numai că le scuzează și le face primite de hatîrul unui singur merit. El ne arată că sînt mult mai multe lucruri de iubit și admirat decît credem. Nu e nevoie să ne mărginim la ceea ce acceptaseră clasicii. Sub aspecte urîte ori umile se găsesc multe valori necunoscute. Universul e multiplu și tot e interesant. Romantismul încetățenește pentru atenția noastră tot ce pînă atunci fusese eliminat ori disprețuit.

Cultul originalității, al spontaneității, al caracteristicului descentralizează firea printr-o vie multiplicitate, pe care o substituie unui monism searbăd, monoton și omogen. Cosmosul clasic e centralizat, unitar și ordonat; cel romantic e viu și anarhic. Pluralismul și multiplicitatea apar peste tot. Într-un studiu recent, L. Landry arată că romantismul se deosebește de clasicism ca unul de multiplu[1] Această opoziție se poate urmări în toate domeniile. Religiile care presupun o singură forță divină ar fi clasice. Dualismul între afirmație și negație, lupta între Dumnezeu și Diavol, între Ormuz și Ahriman ar avea deja un colorit romantic. În filosofie, monismul, speculațiile asupra substanței, întinderii, cantității se apropie de tendința clasică. Cele care tratează calitatea, devenirea, discontinuitatea se pot îngloba mai degrabă în formula romantică. În politică, sistemele care se bazează pe acțiunea indivizilor, a subgrupurilor, cum sînt clasele, comunele, au în ele ceva romantic. Politica clasică e aceea care stabilește unitatea și autoritatea statului, preponderența totului social asupra fragmentelor, asupra grupurilor secundare.

Dintre artele plastice, sculptura și desenul — arte lineare — tind către coordonare și armonie: ele se inspiră de la spiritul clasic. Aceasta nu înseamnă, firește, că nu există și sculptură romantică. Rodin e doar prezent. Pictura, prin masele sale diverse de culoare, e mai aproape de mentalitatea pluralistă a romantismului.

După romantici, această infinită multiplicitate nu e dată de la început. Universul e în perpetuă devenire și

---

[1] P. Lasserre, *Le romantisme français*, p. 215.

[2] *Ibidem*, p. 216.

---

[1] L. Landry, *Classicisme et romantisme. Essai de définition.* Mercure de France, 1927.

mereu se completează pe sine, adăugîndu-şi un nou aspect. Nevoia aceasta de perfectibilitate se prezintă la francezi sub un aspect mai clar. Cu un concept împrumutat de la ideologia secolului al XVIII-lea clasic încă — romanticii francezi n-au rupt-o niciodată complet cu clasicismul — acela al ideii de progres, ei concep istoria ca o veşnică întregire prin răspîndirea luminilor şi culturii. Romanticii germani concep acest proces sub forma unei năzuinţe inconştiente, oarbe, de completare, de ascendenţă perpetuă.

Iată o mostră franceză : „Le progrès est le mode de l'homme. Le cri général du genre humain s'appelle le Progrès ; le pas collectif du genre humain s'appelle le Progrès. Le progrès marche ; il fait le grand voyage humain et terrestre vers le céleste et le divin.“ [1] Idealul suprem către care se îndreaptă întreaga fire e completarea, adică ideea de totalitate. Niciodată nu s-a vorbit mai mult de absolut ca în timpul romantismului. Exista atunci un sentiment dominant, poate cel mai central din toate preocupările şcoalei, acea sete de a epuiza totul, de a înghiţi în sine ori de a se confunda într-o fiinţă care, aceea măcar, să nu aibă lipsuri, lacune. Romanticul e chinuit de ideea sfîrşitului, a neisprăvirii, a incompletitudinii. Radicalismul lor voia tot ori nimic. Exuberanţa lor era infinită şi orice limită ori oprire îi jignea dureros. Divinitatea ea însăşi, idealul suprem, nu putea fi decît acea *„Unendlichkeit“*. Un lucru stăvilit, o dorinţă împlinită numai pe jumătate, un sentiment cu reticenţe ori rezerve, o iubire mediocră, toate acestea făceau suferinţa romanticului. „Le mal du siècle“ era neputinţa de a îmbrăţişa eternitatea şi absolutul. Totul pînă la capăt — dacă capăt există —, iată cuvîntul de ordine. Dar cu cît universul e mai multiplu, mai plural, mai divers, cu atît mizeria noastră e mai mare. Meschinăria sfîrşiturilor, a frontierelor şi a interdictelor ne condamnă mereu la parţialitate şi unilateralitate. Ce poate face puterea debilă a unui suflet eroic ? Care trebuie să fie măcar sforţarea sa ? Să înghită în sine cît poate din minunatele aspecte ale lumii. Să conţie cît mai multe fragmente de viaţă.

---

[1] Hugo, *Les misérables*, partea a 5-a.

Dacă absolutul nu e posibil, să căutăm măcar absolutul personalităţii, adică să ne realizăm completîndu-ne mereu în maximum de aspecte posibile.

III

„... Hélas, quelque vie je mène, toujours je me tourmenterai d'une âcreté mécontente, pour n'avoir pu mener parallèlement les contemplations du moine, les expériences du cosmopolite, la spéculation du boursier et tant de vies dont j'aurais su agrandir les délices.“ Strigătul acesta e al unui contemporan. E al lui Maurice Barrès. Dar starea de suflet pe care o exprimă e a romanticilor de oriunde şi de totdeauna. Dealtfel ea seamănă teribil cu aceea pe care o aveau acum o sută de ani corifeii romantismului. Ascultaţi pe Novalis : „Omul perfect trebuie să trăiască deodată în mai multe locuri şi în mai mulţi oameni... trebuie să fie prezent la diverse împrejurări. Aceasta e adevărata, măreaţa prezenţă de spirit care face din om un cetăţean al lumii.“ Şi iată acum pe Fr. Schlegel : „Un om liber şi cultivat trebuie să vibreze filosofic şi filologic, critic şi poetic, istoric sau retoric, antic sau modern, oricînd, din plăcere, după cum un instrument se poate acorda în orice timp şi în orice loc.“ [1]

Romanticul aminteşte de omul Renaşterii : aceeaşi lăcomie de completare. Dar dacă acela concepea acest lucru liniştit şi lucid, romanticul îl doreşte febril şi însetat. El voieşte să-şi asimileze toate felurile vieţii deodată. Faust, Rolla, René sufăr de incompletitudine. Şi fiindcă nu au totul deodată, se dezgustă şi nu mai vor nimic, se plictisesc de viaţă şi de meschinăria ei. Existenţa turmentată, biciuită mereu de chinul realizării multiple care-l face să îmbrăţişeze rînd pe rînd poezia, viaţa galantă, politica, în fine la urmă războiul pentru o altă ţară, e caracteristică mai ales prin exemplul lui Byron. Şi ceea ce admiră mai mult romantismul german e acea *Allseitigkeit*, multilateralitatea desăvîrşită. Eroii romanelor franceze din aceeaşi epocă au în ei toate atributele : ale divinului şi ale diavolului. Găsim de toate în ei, şi năzuinţa romantică nu a fost alta decît să arate complexitatea omului. Se ştie cîtă ironie a avut P. Lasserre pentru aceste mozaicuri psihologice ale sufletului romantic.[1]

---

[1] Richarda Huch, *Die Romantik*, vol. I, p. 281.

Dincolo, peste Rhin, nevoia de multiplicitate a mers pînă la un fel de adoraţie a *proteismului*. William Lovell, eroul romanului lui Tieck, „se mîndreşte că e schimbător ca un cameleon". Fr. Schlegel aplică noţiunile kantiene de unitate, multiplicitate şi totalitate în morală. El mai crede că însuşi adevărul stă în multiplicitate şi transformare.[2] Hegel face din teză, antiteză şi sinteză baza dialecticii sale. Am văzut mai sus cum voia Novalis să participe la toate transformările vieţii şi să le trăiască rînd pe rînd. Nevoia faustică de schimbare ridică proteismul la o înaltă valoare : „Wie ich beharre, bin ich Knecht". Proteismul e însă o mişcare transcendentă. Fiecare om tinde să se depăşească pe sine. Orice moment trebuie să fie superior celui anterior. De la înălţimea ultimei etape săvîrşite în realizarea personalităţii absolute, totale, omul poate să-şi contemple critic drumul parcurs, să privească de la înălţime şi cu luciditate trecutul. Evoluţia noastră sufletească se îndeplineşte astfel, încît fiecare achiziţie nouă poate judeca pe celelalte. Această critică conştientă a sufletului evoluat faţă de formele sale anterioare, mai simple, constituie ironia romantică. Novalis spunea că „nobleţea eului constă în libera ridicare deasupra sa însăşi". Fr. Schlegel definea astfel ironia : „Ironia e conştiinţa clară a eternei agilităţi a nesfîrşitului Haos". Şi apoi preciza : „Trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri şi ceea ce adorăm să putem distruge în minte : astfel ne-ar lipsi simţul pentru totalitatea lumii"[3].

Ironia socratică, aceea „care împleteşte ceea ce e sacru cu ceea ce e vesel şi frivol", e ţinută la înaltă stimă. Esteticianul K. W. Solger îi dă o atenţie şi mai sistematică în *Erwin*. Ironia este dovada şi conştiinţa insuficienţei noastre. Ea ne indică obligaţia de a ne completa încă, de a ne transforma mereu. După concepţia romantică, ironia e un moment al evoluţiei. Acesta e şi titlul pe care un critic l-a dat studiului său asupra ironiei la romantici. (F. Brügemann, *Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment*, vezi şi O. Walzel, *op. cit.* p. 15 şi 29.)

Totul duce după romantici la ascensiunea şi amplificarea personalităţii, care, în maximumul ei de perfecţiune, trebuie să conţină multiplicitatea întregului Cosmos. Vorbeam mai sus de încercările de definiţie ale romantismului sub lumina individualismului. Incontestabil că marele curent de la începutul secolului trecut era adînc colorat de ideea individului. Numai că acest individualism trebuie înţeles într-un anumit fel. Ceea ce înţelegem curent prin individualism e opoziţia între individ şi grup, la care s-a ajuns prin diferenţiere continuă. Concepţia romantică e însă exact contrară. Personalitatea completă a aceea la care se ajunge prin integrare, prin întregire succesivă. Romanticul nu tinde să se opuie, să se deosebească de lume. El vrea să absoarbă lumea în el şi să se identifice cu ea. Plecînd de la ideea de spontaneitate şi evoluţie, el ajunge la concepţia pluralistă a multiplicităţii fenomenelor. Această diversitate uriaşă a naturii lasă personalitatea fatal limitată şi redusă la o nostalgie de completare, la acea „Sehnsucht", floarea albastră a lui Novalis.

Conştiinţa nu se poate consola de a rămîne unilaterală şi meschină. Ea tinde să îmbrăţişeze, să asimileze totul, să realizeze acel intangibil infinit către care năzuieşte inconştient într-un absolut de personalitate.

Totalitatea lumii poate să se oglindească încetul cu încetul în conştiinţa omenească.

Iată unde ajunge romantismul, adică la un rezultat opus punctului său de plecare. În sînul lui se zbat două tendinţe aproape contrare.

Romantismul pleacă de la discontinuism, pluralism şi proteism ca să ajungă la panteism şi misticism. Ideologie caracterizată contradictoriu, în acelaşi timp de individual şi de absolut, de parte şi de tot ; de deosebire şi de confundare, de analiză şi de sinteză. Dar mişcările ieşite direct din viaţa istorică nu se încurcă cu contradicţiile pe care numai sistemele raţionale le creează în setea lor de unitate. Printr-un minunat şi tineresc elan de viaţă, fizionomia specifică a acestui mare curent de sentimente şi idei s-a realizat cu toată antiteza sa internă. Romantismul conține fără îndoială în el o profundă contradicție, pe care însă viața sa bogată a depășit-o. El este ceea ce este, adică așa cum l-a produs timpul. Avem oare dreptul să-l judecăm după categoriile rațiunii ? O formă istorică trebuie înțeleasă în ea însăși. E util să o pricepem sub prisma vieții, adică să-i prindem caracterele, așa cum se prezintă ele, nativ, nedesfigurate de nici o interpretare comparativă ori critică.

---

[1] Pierre Lasserre, *Le romantisme français*, p. 199.

[2] O. Walzel, *op. cit.*, p. 16.

[3] R. Huch, *op. cit.*, p. 279.

O problemă s-a pus cu destulă insistență în legătură cu pomenirea romantismului : e această mișcare o școală literară specială, produsă de anumite circumstanțe istorice, ori e o trăsătură de temperament, înscrisă în însăși firea omenească, o aptitudine, o structură sufletească de totdeauna ? H. de Montherlant, întrebîndu-se dacă există romantism la antici, remarcă că această școală e cu mult mai veche, ea datînd încă de la Adam și Eva. Au existat totdeauna aspirații și tendințe de felul celor de mai sus, adică exuberante, visătoare, pline de imaginație, amorezate de infinit, curioase după detaliul pitoresc, individual și spontan, după cum au existat constituții sufletești calme, echilibrate, doritoare de ordine și unitate. Oare Racine nu reprezintă, de pildă, romantismul înainte de romantici ? Sau Villon ? Sau Petrarca, Shakespeare ? Însuși Dante și chiar Minnesängerii sau poeții provensali ? Astfel pusă, problema e insolubilă. Datele ei trebuie însă așezate altfel.

E necesar să distingem — mi se pare — între predispozițiile și realizările romantice. Predispozițiile sînt temperamentale. Ele au existat totdeauna sau cel puțin de cînd sufletul omenesc se prezintă diferențiat în mai multe tipuri. Realizările romantice sufăr însă legea timpului, care e înscris în caracterul politic, estetic special apariției curentului și poate aduce deosebite variațiuni pe aceeași temă.

Locul diferențiază și el stofa nativă a aceluiași curent. Se știe cîtă deosebire a fost între romantismul german și cel francez. Realizările fatal nu pot fi identice fiindcă ascultă de felurite momente istorice și de deosebite specificități naționale.

Predispoziția romantică e o problemă de psihologie. Ca atare, ea variază mult mai greu decît realizarea, care e viciată, alterată în sensul atîtor factori de actualitate ori de circumstanță. Au existat și vor exista totdeauna suflete echilibrate, stabile și, pe de altă parte, suflete instabile. Unele care acceptă viața cum li se prezintă, cultivă instinctul de conservare, păstrează ceea ce au și trăiesc calmi, în deplină concordanță cu ei și cu ambianța. Și apoi altele care sînt animate de un neastîmpărat diabolism, care iubesc riscul mai mult decît confortul sau comoditatea, care sînt proiectați mereu înainte, firi subversive, nemulțumiții tuturor satisfacțiilor, căutătorii de absolut și imposibil. În toate grupurile omenești, cei dintîi domină în marea majoritate și impun legea celorlalți, care n-o ascultă de obicei, și foarte rar reușesc s-o schimbe. Cînd și de ce izbutește cîteodată minoritatea febrilă și instabilă să fie ascultată și ea ? Aceasta e chestiune de sociologie.

Saint-Simon, în istoria patetică pe care o face omenirii din antichitatea cea mai depărtată și pînă astăzi, împarte epocile în organice și critice. În cele dintîi, conformismul și coeziunea sînt desăvîrșite. Societatea trăiește în echilibru stabil. Ea se hrănește din anumite adevăruri de care ține seama, produce valori pe care le respectă, adeseori e satisfăcută cel puțin în aparență — calmul și ordinea domnesc. E firesc ca asemenea timpuri să trăiască sub semnul clasicismului. Dar de la o vreme timpurile se schimbă. Unii indivizi înțeleg că aceleași valori nu pot trăi la infinit. Încep simptomele îngrijorătoare de saturație, de nervozitate, de nemulțumire. Societatea se desparte în două : în cei care voiesc să conserve aceea ce au apucat și alții care critică înverșunat tradiția, voiesc s-o distrugă și să o înlocuiască prin valori nouă. Efervescența crește, gustul pentru schimbare e desenat, tensiunea e ridicată. Temperamentele echilibrate, conservatoare, amatoare de comoditate n-au ce căuta în asemenea vremuri. Timpurile își aleg alți oameni.

Apare atunci pe primul plan, ca selectată de împrejurări, acea minoritate exaltată de care era vorba mai sus. Misiunea revoluționară își alege oamenii ei. E nevoie de schimbare. Acum trebuiesc oameni noi, prieteni ai mișcării, firile nepotolite și pasionate de excepțional și extraordinar.

Clasicismul e mentalitatea societăților care rumegă și asimilează pe îndelete o ideologie în baza căreia trăiesc. Romantismul e mentalitatea perioadelor revoluționare, a timpurilor de tranziție, cînd se desenează idealuri nouă, sau a timpurilor de zbucium, cînd aceste idealuri găsesc rezistență și nu pot fi primite încă.

Alternanța clasicism-romantism a fost rară în trecut, fiindcă desfășurarea istoriei era lentă. Astăzi, cînd viteza transformărilor e alta, vom fi poate sortiți să asistăm, chiar într-o viață de om, la două, trei ritmuri de acest fel.

1927

MENTALITATEA ESTETICĂ ȘI TIMPUL NOSTRU

Dacă pe străzile populate sau în cafenelele înțesate ale unei mari metropole de astăzi ar apărea într-o bună zi vreuna din figurile unui estet, așa cum era conceput în ultimele decade ale secolului trecut, bunăoară Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde, Théophile Gautier sau eroul romanului lui Huysmans: Des Esseintes, consternarea față de această apariție anacronică ar fi mai mare decît dacă pe Calea Victoriei s-ar ivi călare, plin de superbă atitudine, Don Quijote, un cavaler în armură de cruciat, sau o pudrată perucă din vremea Regenței franceze. Ireparabilul ultraj al timpului n-a demodat cu mai multă furie nici un aspect al persoanei umane, încercat de-a lungul veacurilor, ca pe acela al estetului de acum o jumătate de secol. Nu fiindcă continentul nostru e sub arme, în biblice prefaceri, și fiindcă sub arme muzele tac, iar artiștii devin inutili, sărmani și disprețuiți. Dar chiar în țările fericite astăzi ale celor două Americi mirarea și neînțelegerea față de tipul estetic ar fi, fără îndoială, aceeași.

Niciodată în istorie două veacuri nu s-au opus mai categoric decît al nostru față de cel ce l-a precedat. Prefacerile istoriei angajează îndeobște o porțiune a patrimoniului spiritual anterior. Noua sinteză obținută e o combinație de elemente păstrate și de altele înnoite. Secolul al XIX-lea, cel mai creator din cîte s-au perindat în istoria civilizației europene, păstrează o bună parte din moștenirea celui căruia i-a urmat. Ce se întîmplă, însă, de două decenii tinde la ruperea oricărei continuități, la o opoziție simplistă și clară de la *nu* la *da*. E parcă vorba de o furie de negare, de o tendință voită, obsedantă de contrazicere. De o manie de a se înscrie în orice domeniu, în orice acceptare de valori, la polul opus credințelor secolului trecut.

Mentalitatea estetică e o comportare, o conduită legată de concepția de viață a veacului al XIX-lea. Plăcerea și creația estetică au existat totdeauna. O dovedesc desenurile preistorice, muzica triburilor australiene, ornamentațiile diverse, contemporane cu aurora vieții civilizate : amuletele, talismanele, formele totemice, tehnica armelor sau a mobilierului primitiv. În această perioadă, valoarea estetică era contopită cu valori religioase, tehnice, juridice, magice. Apoi s-a diferențiat, luînd un aspect mai independent. Perioadele din istoria civilizației, cum a fost cea elenă, au cunoscut chiar o cultivare a artei pentru artă. Conștiința punctului de vedere artistic s-a întruchipat în opere de reflexie, de cugetare estetică de la Renaștere încoace. Ceea ce s-a afirmat ca noutate pe la mijlocul secolului trecut în opera unui Flaubert, Baudelaire sau Wilde a fost altceva. A fost întîi grija de o disociere absolută a principiului estetic de celelalte domenii ale vieții.

S-a urmărit izolarea valorii de artă față de orice altă imixtiune a vreunui învecinat element spiritual. Arta n-a voit să mai aibă nici un raport, nici o apropiere, nici o contingență cu religia, cu morala, cu filosofia. A voit, ipertrofiată și singură, orgolioasă și disprețuitoare, să trăiască prin ea și pentru ea însăși.

Dar a voit și mai mult. A luptat să domine totul, să exercite un fel de dominație imperialistă asupra tuturor bunurilor și principiilor culturii, să se transforme într-o metafizică. Mentalitatea estetică n-a voit numai autonomia artei, dar a cerut imperios un panestetism care să interpreteze toate aspectele vieții, să pătrundă în toate unghiurile existenței, să transforme pe cetățeanul curent într-un mic Petroniu, al cărui catehism de comportare și de concepție a vieții să fie inspirat de cerințele formale

ale realizării sau contemplației estetice. Se vorbea de „crime frumoase“.

Se spune că, după ce amiralul de Coligny a fost asasinat în noaptea Sf. Bartolomeu, de prietenii ducelui de Guise, la vederea cadavrului acestuia, el ar fi exclamat : „Comme il est long“. Forma estetică a corpului interesa mai mult decît semnificația odioasă a crimei. Punctul de vedere estetic expropriase ceea ce găsise în calea sa. El își permitea interpretări universale a tuturor valorilor după punctul său de vedere. Sub forma aceasta, mentalitatea panestetică nu era posibilă decît ajutată de o serie de caractere care determinau fizionomia culturii de atunci. Această curioasă „Weltanschauung“ nu era viabilă decît determinată de însușirile principale ale ambianței spirituale a secolului al XIX-lea.

Care erau trăsăturile esențiale ale acelui moment cultural ?

a) În primul rînd, ceea ce aș numi *fatalitatea adevărului*. Știința pozitivă, evoluția raționalismului și a mecanicismului cartezian creaseră *revoluția industrială*. Preocuparea fundamentală era progresul științei și al tehnicii, care făgăduiau să amelioreze prin confort condițiile vieții sociale, ridicarea nivelului de viață, eliberarea omului din exploatarea de către om și înlocuirea acestui flagel prin — cum ziceau saint-simonienii — exploatarea universului de către om. Știința pozitivă crease o religie. Obsesiunea metodologică, prudența carteziană pentru a descoperi adevărul și aplicațiile lui au dominat secolul. Evitarea sub orice formă a iluzionismului subiectivist și supunerea docilă la obiect erau lozincile curente. Metodologia carteziană era la locul de onoare. Adevărul, oricare ar fi fost el, trist, odios ori abject, trebuia căutat și descoperit. Adevărul se impunea ca o fatalitate inevitabilă. Un fel de înclinare către ceea ce viața oferea mai puțin trandafiriu, către josniciile materiei, ale animalității, sarcasmul pentru ceea ce părea gargariseală idealistă, pentru ipostazele sublime, mărețe ale vieții, constituiau crezul comun. Adevărul trebuia descoperit cu orice chip și risc : „fiat scientia pereat mundus“. O resemnare stoică în fața tristelor aspecte ale existenței ducea către un fel de *eroism al lucidității*. De aici, eliminarea iluziei, apariția naturalis-

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE

mului ordurier — cum îl numește Léon Daudet —, a materialismului deprimant, extinderea metodelor științelor exacte la cele morale, scoborîrea prin atîtea filosofii genetice și evoluționiste a superiorului la inferior.

Prin eliminarea subiectivității și a iluzionării consolatoare, realitatea devenea o *rezistență*. Ea se impunea prin constrîngere. Lumea din afară, obiectivitatea nu mai erau o pastă moale, de prefăcut după cerințele noastre. Ea stătea dîrză în fața voinței umane și opunea refuzul, legile și condițiile ei. Concepția existenței ca o rezistență la tendințele interpretative de ordin subiectiv a dat stilul și demnitatea culturii secolului trecut.

b) *Pasivitatea contemplativă*. Dacă adevărul, adică condițiile obiective ale lumii, se suportă și nu se impun, omul devine mic și neputincios. El e — cum designa terminologia timpului — un „microcosm“ pierdut în univers. Presiunea exteriorului, a obiectivului cere savantului să accepte și să admită, fără veleități voluntare, adevărul, oricare ar fi el. Omul devine pasiv și contemplativ. El se numește Rolla, Werther, René, „enfant du siècle“, atins de deznădejde, de desperare și de neputință. Intelectualul ajunge visător și inadaptabil. El se mulțumește să-și trăiască viața în orgii de contemplație, în sterile și sublime plăceri de speculație cerebrală. Resemnat în viață, el creează mărețe sisteme de cosmogonii dezolate ori se mulțumește cu transportările extatice ale contemplației artistice, așa cum sînt înfățișate în estetica schopenhauriană.

c) *Prestigiul culturii*. Valoarea cardinală devine astfel cunoștința științifică și artistică. Cultura e un instrument de descoperiri și de consolație. Înțelegerea prin inteligență, singura comunicare cu viața. Investigațiile, invențiile, tehnicile pozitive, creațiile artistice, cu un cuvînt, domeniul cultural apar ca singura chezășie a progresului. Se creează academii, universități, ateliere, laboratoare. Se stimează și se recompensează sforțarea culturală. Se încurajează și se susține în societate o castă de mandarini, așa cum numai cultura chineză a cunoscut. Mandarinatul devine funcția nobilă, clasa respectată și întreținută din sacrificiile națiunii. Popoarele sînt în plină emulație de alcătuiri culturale. Prestigiul omului cultivat crește enorm.

Față de alte categorii sociale, intelectualul apare ca un fel de aristocrație privilegiată. Popoarele își iau drept criterii ale superiorității lor nivelul cultural la care s-au ridicat. Legăturile internaționale prin congrese se stabilesc din ce în ce mai frecvent. Se obișnuiește a se considera gradul de erudiție ca valoare în sine. Ca și magii în triburile primitive, ca și sacerdoțiul la unele din popoarele orientului antic, intelectualii și-au trăit în veacul trecut poate cele mai frumoase zile din soarta lor. Mai tîrziu, aderînd la politica militantă, „trădînd“ misiunea lor, ei au început să-și piardă prestigiul.

d) *Triumful adevărului* se datora toleranței intelectuale și liberei cugetări. Economiei mercantiliste îi urmase o economie liberă, care înălțase burghezia la gradul de conducătoare în stat. Cu această clasă triumfă și noțiunea de personalitate. Renașterea, Reforma, Revoluția Franceză, romantismul creaseră deja avîntul individualității. Secolul trecut a fost *secolul individualismului*. Ecou al fenomenelor economice de structură liberală, pedagogiile, eticile, sociologiile s-au întrecut în a preamări drepturile individului și avantajele care decurg din „cultul eului“, din prerogativele „supraomului“, a omului singur — omul tare. Carlyle, Nietzsche, Barrès, Ibsen au fost preoții noii religii : „Fii o personalitate“, adică singularizează-te, izolează-te au fost imperativele, lozincele credinței dominante. Sfîrșitul secolului, istovit de atîta atomism, a căzut în anarhie și neputință sufletească. Omul singur, neîncadrat, în față numai cu deznădejdea sa, n-a mai conceput ca soluție decît sinuciderea sub toate formele.

S-a realizat atunci un straniu paradox. Prin supunerea la realitate, prin resemnarea pasivă, omul devenea în ordinea metafizică un accesoriu al universului. Soluție de modestie și subordonare. *Dar scăderii subiectivismului în planul cunoașterii i se opunea creșterea enormă a personalității în domeniul moral și politic*. În rațiunea pură — subordonare, în rațiunea practică — afirmare agresivă a individului. Am avut, astfel, o curioasă structură culturală care nega și stimula în același timp personalitatea umană. Și, totuși, această contradicție s-a compensat, s-a echilibrat printr-o misterioasă armonie, cum cunoaște cîteodată istoria, care a făcut creația fecundă și viața fericită.

e) *Stabilitate și previzibilitate.* Determinismul științific avea ambiția de a emite legi etern valabile. El nu se mulțumea să indice cauze. Determinismul credea că reușește, simplificînd condițiile existenței, să prevadă viitorul. Viața elimina surpriza. Ziua de mîine era cunoscută mai dinainte și aproape nimic neprevăzut nu se întîmpla. Citiți colecțiile ziarelor dinainte de 1900, cu conținutul lor anodin, și comparați-le cu senzaționalul istoric al știrilor din gazetele de azi. Viața era — cum spunea Jules Laforgue — înăbușitor de cotidiană.

Chiar revoluțiile secolului al XIX-lea au în ele ceva precis previzibil. Ele au țeluri clare, determinate. Frămîntările au un făgaș cunoscut. Revoluțiile de azi au în ele ceva incoerent, tulbure, fără finalitate. Ele au atins un caracter estetic, din moment ce sînt revoluții pentru revoluții, fără a li se putea adesea indica un scop precis.

Burghezia triumfase și ca orice clasă care cucerește statul voia conservare, adică perpetuarea stării privilegiate. Tonul vieții era așadar stabilitatea. Totul curgea în deplină securitate. Viața era încadrată în principii istorice de continuitate, de tradiție și de evoluție lentă și organică. Nu e o simplă întîmplare că în acest timp s-au lansat și au fost selectate și gustate filosofiile evoluționiste. Tradiție cu ușoare schimbări, toleranță și înțelegere, satisfacție de a trăi fără surprindere și fără neașteptat. Suficiența, calmul și indolența satisfăcută a noii clase inspiră satira socială a spiritelor critice și rebele. Mr. Prudhomme, Mr. Homais, Titircă Inimă-Rea sau Trahanache sînt aceleași tipuri de burghezi de care secolul și-a bătut joc. Această temă n-a fost atîta — cum s-a crezut — o realitate românească, dar una europeană și de epocă.

Susținută de aceeași subconștientă nevoie socială de stabilitate și continuitate a apărut și eflorescența istorismului. Creațiunea tehnică, îmbătată de năzuință creatoare, avea nevoie de continuitate. Köhler, în cercetările sale asupra inteligenței maimuțelor, a dovedit că ceea ce face superioritatea omului e memoria. Și secolul al XIX-lea a avut memorie, adică instinctul continuității.

Tot din aceeași nevoie reiese și *formalismul* veacului trecut. Burghezia dominantă trebuia să fie conservatoare. Formele sînt actele cele mai eficace de prezervare socială. Ele osifică și fixează cursul istoriei. Ele creează inerția prin prejudecată și ritual. Simmel și Bergson au arătat pe larg acest lucru.

Astfel, formele dominau în secolul trecut. Forme de etichetă, de politețe, copiate după manierele aristocrației. Forme de judecată, de raționament, limitate în severități silogistice, pîndite de acuzarea erorilor sofisticii, de îndată ce lipsea un singur element din alcătuirea perfectă a canoanelor logice. Citiți o polemică de pe vremuri : numai reduceri la absurd, numai indicări de sofisme, numai deducții abil construite. Invectiva de azi, trivială și necinstită, a înlocuit aceste subtile și ingenioase arabescuri logice. Forme metodologice în relațiile omului cu natura. Peste tot, protocol și regulă fixă, care înăbușeau spontaneitatea. Secolul trecut a fost secolul juridic prin excelență, fiindcă a fost secolul procedurii.

Autonomia estetică și panestetismul sînt produse crescute și determinate de această ambianță istorică. Concepția vieții sprijinită pe frumos e un efect al epocilor de prestigiu cultural. Cultivarea facultăților sufletești superioare oferă artei posibilități maxime de dezvoltare. Orice artă are în ea ceva alexandrin. Ea apare și e cultivată în momente în care se prețuiesc superiorul sufletesc, constanța, rațiunea, aspectele rafinate ale sensibilității. Triumful clasei burgheze instaurase — după cum s-a văzut — o perioadă de liniște și de securitate. În acest repaos al istoriei, artiștii, ca și savanții, se pot concentra, în tăcerea bibliotecilor ori ale atelierelor, cu gîndul lor intim.

Epocile de conservatorism social au fost totdeauna prielnice actului creator. Formalismul care le întovărășește, predominant în toate domeniile vieții sociale, oferă o atmosferă deosebit de favorabilă fecundației spirituale. Formalismul estetic e o consecință a formalismului cultural. Epocile revoluționare sînt mai ales epoci de conținut, timpuri în care fondul nelucrat, grobian, fondul primitiv se revarsă asupra societății, fără nici un zăgaz. Consolidarea organizată îmbracă însă manifestările culturii în stiluri care tind să trăiască prin ele însele, să aibă o viață independentă. Perfecțiunea elementului formal e o operă de răgaz.

Contemplația pasivă, cu tipologia de dezadaptați pe care o creează, ajută iarăși la felul artistic de a concepe viața. Refugiul în imaginație, în artificiu și în artă e singura soluție vitală a dezadaptatului. Firea pasivă e înclinată mereu spre admirație, spre comunicare cu ideile și cu operele de artă. Iar domnia individualismului oferă suportul indicat pentru elaborările conștiinței personale și ale problemelor ei, din care arta în primul loc. Astfel, totul încuraja în secolul precedent apariția unei mentalități estetice. Avîntul ei, după cum s-a văzut, tindea către o hegemonie spirituală a întregii culturi omenești.

Secolul trecut s-a sfîrșit, în 1914, ceva mai tîrziu decît valoarea lui aritmetică, după cum secolul al XVIII-lea s-a isprăvit în 1789, adică ceva mai devreme. De la 1918 pînă azi, adică în două decenii, s-a efectuat o revoluție morală de proporții uriașe. Creștinismului i-au trebuit cîteva secole. Revoluția Franceză, adică liberalismul, a avut și ea nevoie de un secol — tot secolul al XVIII-lea nefiind decît o preparație a concepției individualiste și liberale. Lumea de azi s-a născut repede și prematur în douăzeci de ani. Asistăm la ceea ce biologii numesc o mutație, la un salt în vid, de o îndrăzneală neobișnuită. Orice continuitate pare ruptă, cu toată îndărătnicia celor care voiesc ca schimbarea să se facă mai dulce, pentru ca victimele să sufere mai puțin.

Dacă dialectica hegeliană a pendulării între contrarii a avut vreodată o aplicație mai clară, atunci azi s-a trecut fără îndoială de la teză la antiteză. Tot ce a fost ieri stimat, iubit, prețuit, azi e hulit, respins, disprețuit. Valorile s-au inversat pur și simplu, printr-un mecanism elementar de antinomie. Bergson numește acest proces : legea dublei frenezii. „Se va constata că progresul se face printr-o oscilație între două contrarii ; situația nefiind exact aceeași, un cîștig se va realiza cînd balanța va ajunge iarăși la punctul ei de plecare...

Fiindcă o tendință, avantajoasă în ea însăși, e incapabilă de a se modera altfel decît prin acțiunea unei acțiuni antagoniste. Înțelepciunea ar sfătui atunci o cooperație a ambelor tendințe, prima intervenind numai cînd o cer împrejurările, cealaltă reținînd-o în momentul cînd aceasta va depăși măsura. Din nenorocire, e greu de spus unde începe exagerarea și pericolul... Se va împinge deci mereu înainte și nu se va opri decît în fața iminenței unei catastrofe. Tendința antagonistă ia atunci locul rămas gol. Rămasă singură la rîndul ei, ea va merge tot atît de departe cît îi va fi posibil să meargă. Ea va fi reacțiune, dacă cealaltă s-a numit acțiune... Singurul fapt de a ocupa tot locul comunică fiecărei din tendințe un elan care poate merge pînă la desperare, pe măsură ce cad obstacolele ; faptul acesta are în el ceva frenetic. Propunem să numim «legea dublei frenezii» cerința imanentă fiecărei din cele două tendințe de a urma pînă la capăt."[1]

Avem azi în fața noastră contrasensul exact al credințelor de ieri. Transformarea istorică a pus în aceste destituiri de principii o perfectă simetrie negativă. Să examinăm idealurile trecute spre a vedea ce au devenit în noua tablă de valorificare.

a) *Triumful mitului și decăderea adevărului.* Înăbușirea subiectivismului, rezistența realității exterioare, supunerea la obiect, superstiția descoperirii adevărului, oricît de neplăcute, de descurajante ar fi fost aceste reguli sfinte ale conduitei intelectuale trecute, se efectuase cu o stimabilă sforțare de onestitate, de lepădare de sine. Probitatea era la temelia oricărei încercări spirituale.

Artistul și savantul își recunoșteau răspunderi și aveau în conștiința lor frică de sancțiuni morale. Credințele — într-un secol de scepticism, care avea și el în prudența lui o adevărată și fermă onestitate — se formau pe migăloase verificări. Credința totală nu se constituia decît pe evidențe experimentale.

Subiectivitatea închisă, refulată, se răzbună deodată brusc. Ea năvălește cu pretențiile unui nedreptățit toată facultatea noastră de convingere. Asistăm astfel în timpurile noastre la un adevărat desfrîu subiectivist. Fără nici un scrupul, credem numai ceea ce dorim. Au fost zvîrlite la o parte, fără nici o pudoare, toate garanţiile, toate controlurile metodologice, toate îndoielile. Adevărul în sine e puţin preţuit ori indiferent : se poate susţine orice, cu condiţia să satisfacă o trebuinţă. Dacă argumentele ori probele ne lipsesc, omul, transformat în şarlatan, trişează, inventînd tot ce are nevoie. Şi se convinge pe el însuşi, cu o minunată docilitate şi cu patologică sugestibilitate, de tot ce are nevoie să creadă. Cum a remarcat H. Massis, chiar şi cuvintele nu mai au nici un sens, fiindcă ele, pe deasupra convenţiilor semantice, pot semnifica şi un concept şi contrarul lui. Limbajul devine uzat, inform, neexpresiv. Militantul şi adversarul lui întrebuinţează în direcţii opuse aceleaşi cuvinte. Criticul francez cere, cu dreptate, în vederea oricărei reforme intelectuale, în vederea unui început de ordonare în exprimare, o afirmare a semnificaţiei vorbelor, care au încetat de mult să mai corespundă unui conţinut stabil. Statistica, istoria, logica, mutilate în toate chipurile, pot fi invocate în mod egal pentru demonstraţiunile cele mai contradictorii.

---

[1] H. Bergson ; *Les deux sources de la morale et de la religion,* p. 320.

E de la sine înţeles că o asemenea stare de spirit duce la o enormă *eflorescenţă de mituri*. Poveştile acestea, făcute ca să susţie o biată încredere şovăitoare în propriul tău adevăr, trebuiesc crezute orbeşte, căci cea mai mică examinare le poate prăbuşi pe loc, ca pe un castel de cărţi. Ele sînt favorizate de lenea intelectuală care refuză să le examineze. Ele devin bunuri sociale, sancţionate imediat ce sînt atinse. Ele se propagă cu viteză neînchipuită şi ţin loc de speranţă, de certitudine, de consolare. Omenirea ar fi bolnavă fără ele. Universul se populează astfel cu nenumăraţi idoli gratuiţi, cu basme neexaminate, cu o lume de fantome şi de iluzii, care servesc ca narcotice ale dezorientării generale. Ele se constituie în tabuuri sfinte şi oricine ar îndrăzni să le conteste trebuie să ţie seamă de furia dezlănţuită a semenilor săi, turburaţi în somnambulismul lor.

b) Supunerea la realitate şi la adevăr presupune pasivitate şi comportare contemplativă. Mitomania presupune, din contra, *militantism*. Cine îşi inventă mituri pentru a-şi sprijini cauza e un luptător. Voluntarismul său impune universului interpretări personale şi agresive. Intelectualul dezadaptat de altădată se transformă în protestatar. El nu se mai sinucide. Îşi scutură neurastenia şi pleacă la luptă. Fiecare combate pentru o cauză, devenind partizan, sectar şi intolerant. Blîndeţea contemplaţiei e bruscată de asprimea acţiunii. Indulgenţa, toleranţa, controversa par vicii blegi şi decadente. Înşişi filosofii s-au coborît în arenă. La fel, preoţii şi artiştii. Vocaţiile cele mai extatice s-au transformat în campanii. Ciocnirea miturilor şi a credinţelor se îndeplineşte aprig. Bănuiala şi ura sînt sentimentele curente stărilor de fantazare, după cum simpatia şi iubirea erau corelatele afective ale contemplaţiei.

Acţiunea paralizează înţelegerea altora, scurtează perspectivele şi împiedică considerarea fenomenelor „sub specie aeternitatis". Fiindcă omul de acţiune nu se continuă pe el însuşi. El începe mereu şi nu se repetă niciodată. În fiecare dimineaţă el trebuie să combată altfel, altele fiind credinţele luptei. Inconsecvenţa e legea lui, după cum unitatea de gîndire şi continuitatea e regula omului de cugetare, care nu renaşte în fiecare zi fiindcă se perpetuează pe el însuşi într-o idee, într-un sistem unic, inspirat de o concepţie de viaţă unică.

c) Prin creşterea enormă a aptitudinii către mituri şi către militantism — două caractere prin esenţă anticulturale — era de aşteptat şi scăderea prestigiului culturii. Un fel de barbarie verticală, efectuată înăuntrul naţiunilor, a urmat. Mandarinatul a căzut din privilegiile şi prerogativele lui. Cultura n-a mai impus nimănui. Cercetările au continuat în biblioteci şi laboratoare, duse cu aceeaşi asiduitate în indiferenţa totală a maselor. Ele se îndeplineau însă sub semnul specializării din ce în ce mai accentuate şi sub acela al ruinării umanismului. Cultura tehnică şi aplicată, studiile de specialitate s-au menţinut sau chiar au crescut. Ceea ce se lega, însă, de idealurile omului, de năzuinţele şi aspiraţiile lui spirituale era părăsit ori dispreţuit. S-a zis că am asistat la o renaştere religioasă. Nici aceasta nu se poate afirma în mod absolut. În orice caz, n-a fost vorba de o cultură sau de o metafizică religioasă, ci de forme simple, primare, legate de rituri anterioare, deseori lipsite de conţinut. Către sfîrşitul veacului trecut, ideologi obosiţi de excesul de civilizaţie, ca şi Rousseau cu un secol mai înainte, au cerut o reîntoarcere la natură, la sursele primare ale vieții. Un fel de cinism retrograd cerea inspirații de la forme de viață sufletească depășite. Au revenit la ordinea zilei instinctul, intuiția, inconștientul ca forme de cunoaștere. Bergson proslăvea în ultima sa carte, ca și Péguy, întoarcerea la viața simplă, bucolică, rustică. André Gide cerea barbari în literatură, vigoare și asprime, în locul manierismului prea rafinat.

Atenția publică s-a îndreptat către alte țeluri. Tehnica cu confortul pe care-l oferea a devenit preocuparea generală. Mașinile deveneau idolii unei societăți simplificate la un nivel de viață spirituală foarte sumară : automobilul, radio, avionul etc. s-au suit în Olimp și au ajuns zeii noștri. Ce-a mai rămas disponibil a fost acaparat de sporturi : tinerii le practicau pătimaș și cei mai în vîrstă compuneau publicurile imense și turburi ale stadioanelor. Detronat, omul de cultură continua să trăiască în indiferența generală.

d) Mulțimile delirante care se pot vedea în zilele de gală ale diferitelor matchuri au devenit oarecum fotografia fidelă a noilor societăți. Mase, aglomerații peste tot : în trenuri, în hoteluri, în săli de spectacol. Cum a observat Jose Ortega y Gasset, elitele au dispărut, individualitățile s-au transformat în „oameni mase“, în unități umane egale și standardizate. Nimeni nu se mai îndoiește de ruina totală a individualismului. Urmele acestuia au dispărut aproape de peste tot. În muncă, în locul meșterului abil, au apărut *echipele*. Lucrul, profesia s-a îmbucătățit anonim după regulile taylorismului. Locuința nu mai seamănă cu o căsuță izolată între pomii unei grădini, fiindcă s-a transformat într-un apartament dintr-un blockhaus. Micile restaurante patriarhale au crescut pînă la proporțiile ospătăriilor mecanice pentru mii de persoane. Iar spectacolul distractiv e o sală imensă de cinematograf, unde își petrec recreațiile imense mulțimi. Colectivul a cucerit și doctrina. Filosofiile deterministe și evoluționiste stabileau, prin relativismul lor, relații și influențe între fenomene individuale. Psihologismul și istorismul, așa de gustate acum cincizeci de ani încă, presupuneau autonomii personale. fapte unice, existențe și destinuri originale. În locul acestora, au apărut „structurile“ și „esențele“ cu caracter absolut. Moritz Geiger susține undeva că fenomenologia, ultima ideologie gustată frenetic, e de esență aristocratică. Noi credem că structuralismul și fenomenologia sînt mai degrabă filosofii colective. În locul părților de existență descentralizatoare, s-au introdus totalitățile globale. Viața se încadrează astfel în mase absolute, în sînul cărora se topesc veleitățile individuale.

Paradoxul constatat în atmosfera secolului trecut, după care, pe măsură ce creșteau drepturile individului în morală, politică și economie, erau oprimate cerințele subiectivității în cunoaștere, logică și știință, s-a inversat și el. Acum asistăm *la o enormă creștere a subiectivității în domeniul epistemologic, la o dezvoltare monstruoasă a mitomaniilor* și, concomitent, *la o ruină a importanței individului în ordinea morală și politică.* Exact pe dos ca în veacul trecut. Nimeni nu se mai preocupă de prudențe și îngrijorări metodologice în stabilirea adevărului obiectiv, deoarece fiecare își are adevărul său, conform poftelor sale intime. În schimbul acestei orgii de subiectivism în domeniul cunoașterii, în ordinea socială drepturile individului au fost aproape complet anulate. Astfel, pînă și contradicțiile secolului trecut și-au schimbat termenii în sens antipodic.

e) Viața apare, așadar, frămîntată de misterioase enigme, zbuciumată steril, neputincioasă a urma vreo finalitate. Altădată domnea liniștea și — viața fiind organizată burghez, conservator și determinist — previzibilitatea. Prevăzătoare, instituțiile economice acumulau, familiile își transmiteau patrimonii, dreptul și morala sancționau abaterile și surprizele. Azi nimeni nu știe unde merge, pentru ce valori permanente luptă, ce rezultate va putea obține pentru sforțarea pe care o depune. Continuitatea cu trecutul s-a rupt și legătura nu se mai poate face. Evenimentele apar spontan, nepreparate de nimic. Discontinuitatea e legea noastră. Problemele își modifică datele în fiecare lună. Filosofiile, eliminînd determinismul, care era o soluție de continuitate, * au introdus hiatusuri de tot felul între evenimente. Fiecare moment plutește în deplină nesiguranță, în deplină instabilitate. Vitalismul a creat un fel de generație spontanee. Mutațiile, revoltele, surprizele, totul e arbitrar, neprevăzut, surprinzător. Nimeni nu știe dimineața ce aduce cursul zilei. Avem o viață patetică și vibrantă de haos amețitor. Evenimentele sociale și ele au devenit imprevizibile. Tot ce păstra, tot ce asigura conservarea e îndepărtat.

---

* M. Ralea folosește aci expresia „soluție de continuitate“ în accepția exact opusă celei reale (n. ed.).

E firesc ca într-o asemenea atmosferă să mișune filosofiile desperării și ale îngrijorării. S-a dezgropat astfel, fiind selectat ca filosoful cel mai propice al ceasului prezent, turmentatul neurastenic danez Sören Kierkegaard. Confesiunile impudice ale acestui anost neputincios formează azi, ca și sistemul ieftin și verbal al lui M. Heidegger, un fel de evanghelie snobă a anarhiei morale a clipei de față.

Formele de tot felul care rezistau disoluției endemice, care mențineau cursul vieții la un nivel egal, au decăzut și au fost înlocuite cu ceea ce G. Sorel a numit acțiunea directă. Protocolul cel mai elementar al politeței ni se pare comic ; iar raporturile dintre sexe au suprimat orice înconjur romantic, orice pregătire prealabilă, trecînd cu deosebită dezinvoltură la deliciile acțiunii celei mai directe. Totul se execută rapid, fără complicații, animalic. *Decăderea formelor* indică o tendință revoluționară care se adresează direct fondului vieții, elanului biologic, fără nici o sinchiseală.

La toate aceste caractere a timpului nostru și în legătură imediată cu ele, trebuie adăugată și *demagogia tinereții*. Creșterea spontaneității, decăderea formelor, apologia acțiunii directe au drept corelat în valorificarea vîrstelor ridicarea pe treapta supremă a unei vîrste care e numai o promisiune.

Produsă de ambianța culturală a secolului trecut, mentalitatea estetică se va resimți adînc de modificarea revoluționară produsă în timpul nostru. Care e soarta acestei atitudini față de tabloul schimbărilor indicate ?

Valorile estetice, favorizate de individualism, de contemplație pasivă, de formalism, de securitate și prestigiu cultural, se găsesc într-o teribilă criză. Viața lor în

cadrul epocii noastre e penibilă. Disprețul ori indiferența le întîmpină peste tot. Despărțite de factorii care le-au produs, izolate de mediul lor natural, ele trăiesc azi zile grele doar în cîteva conștiințe de specialiști ai artei ori filosofiei.

Se poate întreține speranța vreunei renașteri ?

Mai întîi, e vorba numai de discreditul unei anumite estetici, și anume aceea legată de cursul evenimentelor secolului al XIX-lea. Tendința estetică în natura omenească e permanentă. Ea îmbracă însă în decursul istoriei aspecte și ipostaze variabile. Formula care s-a impus în secolul trecut a fost legată de două caracteristici mai ales : formalismul și originalitatea expresivă. Prin primul caracter s-a încercat o autonomizare a formei, încercîndu-se a se demonstra că tehnica și aspectul formal sînt realitatea ultimă a artei. Așa au voit Flaubert în roman, impresioniștii în pictură, poezia pură cu Mallarmé și Valéry, Debussy și școala sa în muzică. Prin al doilea caracter — căutarea și exploatarea originalității —, estetica dovedea geneza ei individualistă. Dar pînă în pragul secolului al XIX-lea, arta era mai ales preocupată de conținut. Ideile filosofice, considerațiile morale, narațiunea epică, subiectul formau un fond dens și bogat, care trecea pe primul plan. Perfecțiunea formală era o grijă secundară. De asemeni, pînă la romantism, căutarea originalității n-a format vreo preocupare în sufletul artiștilor. Din contra, supunerea la o regulă, la un canon consacrat constituia suprema valoare în critica artistică. Așadar, formula estetică, formalistă și individualistă, a veacului trecut nu e singura posibilă. Se poate perfect concepe o adaptare la alte idealuri. Din trăsăturile principale ale culturii actuale, din colectivism, tendință spre mituri, decăderea formelor, discontinuism, spontaneitate, se poate concepe o altă estetică, care să fie fundată mai ales pe conținut, cu o atenție mai mare pentru idei sociale, morale și religioase, care să se inspire din tendințe colective, să reflecteze mai mult viața grupului decît a individului, care să lucreze cu un material imaginativ și fantast mai mult decît cu unul senzorial, cum voia formalismul trecut, care să tindă către o revenire la surse naturale, primitive și care să împrospăteze arta.

Unele din aceste tendințe au și început să se realizeze în arta recentă, ceea ce dovedește că dacă nevoia estetică e eternă, felurile ei de realizare sînt variabile. Va ieși, fără îndoială, din frămîntările timpului nostru o estetică adecvată. Mentalitatea estetică n-a dispărut pentru totdeauna cu împrejurările care au determinat-o. Poate fi vorba de o transformare a esteticii și în nici un caz de un apus definitiv al ei.

Dar oricare vor fi variațiunile în care se întrupează unele principii estetice, există în artă totuși caractere comune tuturor epocilor, tuturor școlilor, tuturor curentelor. Acestea îmbracă oarecum un caracter de eternitate. Ele rezistă eroziunii vremurilor și înfruntă toate schimbările. Din ele se poate scoate antidotul la excesele vremurilor. Caracterul lor educativ e de netăgăduit. Pornirile paroxiste ale timpurilor de tranziție pot fi potolite, compensate prin balsamul practicării unor virtuți estetice. Căci totdeauna arta a însemnat o valoare de echilibru a omenirii.

Așa, bunăoară, arta a însemnat oricînd și oriunde o operă de civilizare și de umanizare. Arta și umanismul au apărut simultan în istoria culturii omenești. Acolo unde fenomenul estetic a fost prețuit, valoarea omului, a frămîntărilor și a luptelor conștiinței a fost de asemeni menținută. Simpatia simbolică ce e conținută totdeauna într-o operă artistică facilitează transpunerea în sufletul altuia, identificarea cu suferințele și zbuciumul său. Arta umanizează o societate. Și dacă valoarea omului e azi în scădere, dacă umanismul încearcă vremi de amurg, mentalitatea estetică poate opri ultimele rătăciri.

Pedagogia artei sugerează de asemeni dezinteresare, asceză, dematerializare. Chiar dacă contemplația estetică nu se săvîrșește totdeauna în extazul imaterial, în care instinctele vitale amuțesc complet, așa cum a descris-o Schopenhauer, nu e mai puțin adevărat că emoția produsă de operă e departe de orice calcul utilitar și de orice interes trivial. Antrenamentul unor astfel de emoții e cea mai potrivită contra-otravă față de pornirile adeseori bestiale ale unei culturi în criză.

Dar ceea ce timpul nostru are mai ales de învățat din esența fenomenului estetic este ordinea și măsura. Valéry a insistat adesea asupra criteriilor de ierarhie și organizare a artei. Proporția și armonia topesc exagerările și deșănțarea unei epoci fără echilibru interior. Exagerarea pătimașe ca și barbaria năvalnică, disproporția monstruoasă ca și paroxismul isteric se dizolvă prin acidul corosiv al bunului-gust și al calmului armonic.

Să scoatem din anacronismul lor de o clipă valorile estetice. Să le opunem dîrz exceselor timpului. Misiunea lor va fi covîrșitoare.

1941

LITERATURĂ ROMÂNĂ

JEAN BART

(PRINŢESA BIBIŢA)

Criticii de artă explică minunatul simţ al proporţiei, echilibrul perfect, dozarea stilizată a valorilor din pictura lui Velasquez printr-un fapt curios. Prizonier în Escurialul lui Filip al V-lea, silit să plăsmuiască portretele sarbezilor infanţi, nu căpăta oarecare libertate decît cînd începea să cadă amurgul. La ceasul acela îşi făcea el plimbările. Încetul cu încetul, ochiul său se desprinse cu culorile estompate într-o desăvîrşită armonie. Vizualitatea sa obişnuită cu luminile crepusculare nu mai putea pricepe brutalitatea tonurilor excesive, a liniilor prea reliefate, a discordanţelor de orice fel.

Poziţia d-lui Jean Bart în literatura românească e asemănătoare cu aceea a lui Velasquez în pictura mondială. În raport cu ceilalţi scriitori români, acelaşi simţ al proporţiei, acelaşi calm, acelaşi bun-gust. Nimic care să surprindă. Nici un efect bombastic, nici o ipertrofiere a unui singur element în dauna celorlalte. Dl. Jean Bart e cel mai *occidental* dintre scriitorii noştri. Psihologia barbarului se defineşte mai ales prin disproporţie. Un caracter dominant, exagerat morbid, tiranizează totul. O patimă unică, ipnotică, schiloadă închide ochii conştiinţei asupra lumii exterioare, întunecînd — prin exclusivitatea imperioasă a unei singure tendinţe — multiplicitatea infinită a existenţei. Barbarul e un obsedat. Iată literatura rusă. Măreţia ei e amputarea ei. Forţa ei e un fel de schilodenie sublimă : frumuseţea stranie a eroilor săi iluminați de o singură și sfîntă preocupare ; occidentalul, dimpotrivă, e eclectic și multilateral. Elementele sale sufletești sînt dozate într-un strict echilibru, atitudinea în fața vieții e armonică și calmă. Prototipul occidentalului e eroul Renașterii : un Benvenuto Cellini, un Pic de la Mirandolle. Curiozitatea lor e neînfrînată, știința colosală, înțelegerea deplină. Cu mai multă stilizare, același tip retrăiește în secolul al XVIII-lea francez : un Voltaire, Grimm, Laclos.

Dl. Jean Bart e din această familie intelectuală. Poate fiindcă nesfîrșitele călătorii pe care le-a întreprins și care i-au îmbogățit știința, neutralizîndu-se reciproc, rozîndu-și asperitățile, s-au îmbinat într-o ordonată complexitate. Poate că multiplicitatea profesiunilor pe care le-a îmbrățișat i-au variat perspectiva și mentalitatea. Poate că, în fine, poziția sa de intelectual, originar dintr-o clasă mijlocie, l-a așezat la răscrucea comună de unde pornesc toate cărările.

Această figură occidentală e prețioasă prin raritatea ei într-o literatură ca a noastră așa de neinițiată la clasicismul Apusului, chinuită, zbuciumată de aspirațiuni, adeseori așa de deșănțate.

Iată cîteva consecințe ale acestui portret moral oglindit în literatura sa. În primul rînd, *calmul, răbdarea*. Nici o nervozitate, nici o pripire. Dl. Jean Bart își alege subiectul în tihnă. De multe ori e o temă umilă, fiindcă lipsa oricărui romantism îl îndepărtează de la situațiile excepționale, strigătoare. Un pescar rus în deltă, un suflet fatalist de musulman cum sînt atîția, o fată bătrînă din Sulina, de o *banalitate așa de caracteristică*, încît, prezentată aproape ca un simbol prin umanitatea și generalitatea tipului, ea e totuși așa de vie că fiecare o poate confunda cu o cunoștință personală, întîlnită cîndva în viață. A reda *specificul banalului* e desigur culmea artei. Dar el nu poate fi redat decît de un clasic.

Există desigur caractere diferențiate profund chiar în viață. Acelea sînt vizibile, și artistul n-are decît să le copie. Există, însă, altele voalate de trăsăturile comune, ordinare ale vieții cotidiene. Acelea nu se revelează oricui și nu oricine le poate face înțelese altuia.

În al doilea rînd, *lipsa* totală de *sentimentalitate*. Autorul nu se înduioșează în fața subiectului. Cu atît mai mult el nu-și plînge eroii nenorociți și nici nu-și dojenește pe cei răutăcioși. Dl. Jean Bart n-are nimic din atitudinea paternă a atîtor scriitori care dau premii personajelor cuminți sau trag de ureche pe cei neastîmpărați. Nici un subiectivism de apreciere nu trădează atitudinea autorului, ca la marii realiști.

Impasibilitatea artistică în fața propriei creații e desigur rezultatul bunului-gust, care e remarcabil în toată opera. Simțul critic oprește pe autor să împingă o situație peste limitele măsurii și decenței. Mai ales, nici o „șarjă". Prințesa Bibița nu e nici grotescă, nici indecentă. E umană, așa cum e viața, cu urcușuri și coborîșuri, plină de ridicol, rareori de cruzime, de cele mai multe ori de monotonie.

Simțul critic al d-lui Jean Bart se percepe și în formă. E greu de întîlnit la noi o *compoziție* mai perfectă. Elementele sînt bine indicate, înlănțuirea lor cauzală, gradația efectelor, determinată de o savantă ascendență. Nici o urmă de prolixitate în aceste nuvele. Din contra, o condensare extremă ne dă cîteodată într-o simplă schiță un enorm material.

Dintre toate genurile, romanul e acela care are nevoie cel mai mult de aceste calități. Tocmai fiindcă elementele sale, fiind mai multiple, trebuiesc ordonate mai cu grijă. Știm că i s-a spus de atîtea ori d-lui Jean Bart, ca cel mai indicat dintre scriitorii noștri, să scrie romanul care ne trebuie. Va asculta d-sa acest îndemn ?

1923

CEZAR PETRESCU

(DRUMUL CU PLOPI)

Proza românească de după război a înregistrat trei nume noi : Lucia Mantu, Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu. Din acești trei scriitori, doi au ceva comun : talentul lor e filtrat de o puternică cultură literară.

Instinctul, puterea primitivă de observație și creație sînt oprite în desfășurarea lor obișnuită, canalizate, prefăcute, îndreptate către o concepție ori un plan. Ei fac parte din familia scriitorilor artiști și sînt mai aproape de Flaubert decît de Dostoievski ori Tolstoi.

La I. Teodoreanu sau Lucia Mantu, procedeul artistic e senzația. Ea redă intuitiv, direct și rapid fragmente de realitate, care se leagă între ele ca asociațiile de idei : prin asemănare ori vecinătate.

Dl. C. Petrescu, din contra, pleacă și revine la ideal. El are totdeauna înainte ori o concepție, ori măcar o schemă, pe care o umple, pe urmă, cu realitate. D-sa face parte din autorii care înțeleg să se exprime dramatic, printr-o temă dată, cu o intrigă anumită, cu un deznodămînt logic calculat.

În literatura modernă, „subiectul“ e în criză. Nu se mai grupează astăzi realitatea în jurul unui eveniment cu urmări complicate, dar totdeauna previzibile (în aceasta stă inconvenientul subiectelor prea simetric construite), ca o cristalizare geometrică. Se lasă liberă curgerea disociată și anarhică a existenței, din al cărei puls se prind doar cîteva mișcări, adesea lăbărțat legate între ele.

Dl. Cezar Petrescu nu e pentru acest procedeu. D-sa își împarte materia într-un subiect, adică o face să intre într-un cadru mai dinainte fixat, și prin aceasta lasă impresia că are totdeauna în minte întîi subiectul și pe urmă tratarea lui prin observații, sentimente etc.

Detaliul anecdotic ori dramatic are totdeauna importanță în nuvelele d-sale. El joacă rolul central și, dacă se poate spune, *creator*. Personajele sînt create de acest eveniment.

În adevăr. Sînt două moduri de a concepe un conflict dramatic. În primul rînd, el poate fi rezultatul ciocnirii dintre caractere diferite. În acest caz, cauza trebuie căutată în firea personajelor, în temperamentul și acțiunea lor. E o problemă de psihologie.

Dar se mai poate concepe același proces și altfel. Un eveniment provocat de un simplu hazard poate determina pe viitor firea personajelor. Această întîmplare le poate atîrna greu în viață, le poate hotărî decisiv destinul, poate imprima caracterului lor o cută definitivă. Atîția oameni intră într-un făgaș hotărît numai împinși de un simplu hazard ! Unii își comandă destinul, alții îl primesc. Unii sînt sclavii unei psihologii, alții ai unei ambianțe ori, pur și simplu, ai unei întîmplări. Unii sînt determinați de interior, alții de exterior. Anatole France descrie în *Histoire contemporaine* cazul unui erou, Vercingetorix, care-și schimbă tot caracterul numai fiindcă s-a observat că posedă o păreche de mustăți galice.

Aceasta din urmă e și metoda d-lui C. Petrescu. Eroii săi sînt fără personalitate, nu pot domina evenimentele. Din contră, acestea din urmă îi domină, îi poartă legănați de capriciul lor. Virgil Miclescu, din *Adevărul,* își schimbă toată viața conjugală din cauza unei simple minciuni inofensive. El trebuie să suporte de-a lungul vieții tirania personajului imaginar — Bunea — alias Putois —, pe care l-a creat dintr-o necesitate ridiculă. Vidran, din *Cariera lui Vidran,* ajunge să-și facă o strălucită carieră din legendele care se împletesc în jurul unei deraieri. Din cîteva fapte banale, cu caracter de simplă anecdotă, nasc și cresc împrejur personaje cu calități sufletești nebănuite pînă atunci.

Din această metodă de tratare artistică decurg o serie de consecințe. În primul rînd, eroii d-lui C. Petrescu sînt mediocri ca valoare sufletească. Nu sînt nici arivişti, nici declasați. Sînt pur și simplu anonimi modești ai vieții de provincie, săraci, lipsiți de voință și de inițiativă.

Viața provincială îi intoxichează lent cu monotonia ei, mutilîndu-le pînă la automatism sufletul. Plictiseala apasă, cu aripi de plumb, asupra lor. Repetarea stereotipă a acelorași acte, a acelorași conduite îi suprimă încetul cu încetul. În tinereță apar un moment aprigi, dîrzi, plini de resurse, de energie, de ideal. Pe urmă, viața îi îndoaie încet, cu ochii în jos, către pămînt. Și ei au iubit, au sperat, au clădit în vis. Nu s-ar zice, însă, priviți în banalizarea, mai tristă ca moartea, pe care le-o aduce vîrsta și grijile. Mediocritatea tragică a acestor oameni, care-și suportă pasiv existența, pe care o singură schimbare în decorul lor de carton îi zăpăcește, fantoșe de „guignol“ fără voință, animați de sfori nevăzute, toate acestea amintesc de A. Cehov. Un pesimism potolit, căruia îi place să-și bată joc de iluziile tinereții, o dezamăgire care se răzbună cu sarcasme, ridicînd vălul asupra banalității vieții, iată, pare-se, concepția de viață a autorului. Tiranizați de viață, eroii d-lui Cezar Petrescu n-au psihologie, fiindcă n-au personalitate. D-sa nu creează nici tipuri, nici măcar portrete specifice. Indivizii pe care-i descrie sînt toți la fel. Aceasta nu înseamnă însă că dl. Cezar Petrescu nu e psiholog. Înseamnă numai că eroii d-sale au o singură psihologie : aceea a lipsei de psihologie. Și că în acest gen excelează d-sa. Nu descrie *tipuri*, dar analizează perfect *atitudinile*. Un „tip“ presupune o sistematizare rațională a unei serii de acte convergente, logice dintr-un anumit punct de vedere. Atitudinea însă n-are nici o consecvență, ea poate fi luată izolat și e totdeauna reacțiunea sufletească a oamenilor fără caracter bine definit. Dl. Cezar Petrescu descrie iarăși foarte bine *situațiile*, adică complexul de atitudini diferite în jurul unui fapt oarecare, poziția luată de fiecare erou în fața acestui fapt, care-i modifică existența.

O a doua consecință a acestei metode artistice e relativă la formă. Dacă evenimentele sînt creatoare de caractere, dacă „subiectul“ e în centrul preocupării, urmează că toată atenția trebuie îndreptată către tratarea lui, către perfecția compoziției. Dl. Cezar Petrescu își compune subiectele cu o artă desăvîrșită. „Métier“-ul, știința tehnică sînt perfecte. Dozarea elementelor, legătura între ele, gradația, totul e desăvîrșit. Nu mai vorbim de stil, care, deși ușor impersonal, e de o rară puritate.

Din aceste variate însușiri, literatura română a viitorului poate aștepta mult de la dl. Cezar Petrescu.

1924

LUCIAN BLAGA

Caracterizarea operei d-lui L. Blaga e ușoară pentru critic. D-sa are o concepție estetică pe care și-a manifestat-o în diverse articole. Din aplicația ei consecventă rezultă poezia, la care nu se mai adaugă decît ceea ce aduce orice poet : imaginea și tehnica poetică. Se întîlnește rar în artă o așa de ajustată alianță între un poet și un teoretician estetic, o ființă dublă, ale cărei ambe ipostaze concură să ilustreze aceeași convingere finală. Poezia ieșită dintr-o atitudine filosofică asupra lumii, produs intelectualizat de concepții filosofice, iată ceva care se întîlnește rar de tot la noi. De aici, lipsa de înțelegere, de afinitate reciprocă între poetul ardelean și mediul românesc. Primit la început cu un entuziasm în care intrau mai mult motive naționale (primul poet al Ardealului realipit) decît comprehensiune artistică, dl. L. Blaga a trebuit să sufere în urmă o campanie a cercurilor tradiționaliste, pe cît de neinteligentă, pe atît de nedreaptă. Concluzia care se impune ca bilanț obiectiv al acestui proces e că poezia d-lui L. Blaga e un produs exotic și ca atare izolat în mediul nostru artistic. Să vedem care sînt motivele.

Cu o formulă pedantă, pentru care ne cerem scuze, ne permitem să constatăm aici că începuturile noastre culturale sînt caracterizate de două tendințe : una raționalistă, cealaltă națională.

Explicarea celor dintîi e în influența, pe de o parte, bizantină, pe de alta, franceză — continuînd pe cea greco-

latină, în care s-a plămădit mentalitatea noastră modernă. Fie prin canalul Greciei, fie prin acela al Franței, raționalismul antichității, acela care lua drept măsură a tuturor lucrurilor criteriul rațiunii și al logicii, ne-a servit drept universal model de gîndire. În al doilea rînd, odată cu trezirea conștiinței naționale din punct de vedere politic, sufletul românesc a început să se caute, să-și caute rădăcinile în masele adînci ale poporului și — ca la toate popoarele îndelung aservite — reacția naționalistă a luat de multe ori forma și excesele grandomaniei naționaliste. Din naționalism raționalist e formată toată mentalitatea noastră modernă.

Nimic din aceste două caractere la dl. L. Blaga. Temperamentul d-sale e mistic. Se știe ce înseamnă aceasta : o mentalitate care exclude peste tot diferențierea și relativismul. Existența apare uniformă, înecată într-o lumină cenușie, în negura căreia nu e posibilă nici o distincție. Toate obiectele și fenomenele se aseamănă pînă la identificare. Nici opoziția cea mai elementară între conștiința noastră și lumea exterioară, între *eu* și *non-eu,* cum zic filosofii, nu se poate stabili. Individualitatea dispare topită în haosul împrejmuitor, care o înghite în absolutul său. Absolutul, iată forma la care tind misticii. Fiindcă diferențierile ori individualizările nu sînt posibile, nimic nu e contingent ori relativ. Cum se spunea în evul mediu, totul e implicit, totul e dat, orice fenomen există de totdeauna. În asemenea condiții, individualismul e o ambiție stearpă. Singura realitate e anonimatul, contopirea în marele tot. Dar dacă e vorba de impersonalizare, cea care ni se prezintă mai repede în minte e aceea socială : individul va dispărea înghițit de colectivitate.

Condițiile exterioare de distincție odată dispărute, e firesc ca facultatea mentală care le percepe, aceea care stabilește comparații și diferențe între fenomene, rațiunea, să se atrofieze și ea. Rațiunea e relativistă : ea nu ne poate da informații decît despre întîmplări izolate. Comunicarea cu marele tot, cu absolutul nu ne poate veni decît prin intuiție ori instinct. E starea de extaz, de contemplație.

Se poate spune că orice poet, chiar acei care nu împărtășesc aceste concepții, sînt într-o anumită măsură mistici. Prin puterea imaginii, a metaforei care permite orice comparație, deci asimilare, poetul topește diferențele pe care îndărătnicia naturii (așa de rebelă la identificări sumare!) i le pune în cale. În orice caz, orice poet mare are mai mult ori mai puțin sentimentul religios al unității cosmosului. Marele poet englez Keats avea obiceiul să spună: „Natura poetică n-are nimic specific. E pretutindeni și nicăieri, ea n-are caracter.“

Dl. Lucian Blaga e mai mult decît atît. D-sa n-are numai instinctul universalist al poeziei, dar și o concepție clară, intelectuală, care-i justifică atitudinea mistică. Cum s-ar zice: o rațiune a iraționalului, ceea ce dovedește că, chiar cînd profetizezi identitatea tuturor lucrurilor, nu poți scăpa de contrazicere, sancțiune ultimă care dovedește, ca ultim argument, anarhia totală a acestui univers.

Dl. L. Blaga întrevede abrogarea totală a oricărui relief care să ne permită distincția lucrurilor. „Psihologismul atît de iubit înainte e încetul pe încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sînt tot mai mult simple «idei înzestrate cu voință», idei ce mișcă din adîncimi nebănuite omenirea... În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. De-a rîndul în artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărîte spre absolut... Individualismul l-am moștenit de la generația trecută, și cu moștenirea aceasta blestemată vrem să creem o spiritualitate ce nu poate fi decît un produs colectiv... A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impersonal, colectiv.“ (L. Blaga: *Stiluri fundamentale, Arhiva pentru știință și reformă socială*, nr. 1-2, 1924, p. 127.) Sau mai departe: „Niciodată Europa n-a suferit pe urma individualismului ca astăzi. Individualismul își face cele din urmă socoteli... Organizarea sufletelor se face în semnul absolutului. Forțe anonime vor crea noua împărăție a spiritului. În ea nu se va putea intra decît anonim...“ (*Ibid.*, p. 130.) Astfel, idealul estetic e lipsa de personalitate, de diferență, de relief, întunecarea originalității, a tehnicii specifice, contopirea în absolut, în colectiv, în anonim.

În noul volum de versuri *În marea trecere,* aceeași atmosferă. Poetul se ridică contra evoluției, transformării, fiindcă aceasta individualizează, relativizează. Numai imanența e absolută:

Oprește trecerea.
Știu că unde nu e moarte, nu e nici iubire,
Și totuși, te rog:
Oprește, Doamne, ceasornicul cu care
Ne măsuri destrămarea.

Panteismul se vede din versurile:

Viața mea a fost tot ce vrei,
cîteodată fiară,
cîteodată floare,
cîteodată clopot — ce se certa cu cerul.

Cuvintele ajută și ele la precizare, la individualizare. Pe cît se poate, ar trebui evitate, așa precum o preconizează și alt mistic, Maeterlinck:

Zic: Tată, mersul sorilor e bun.
El tace — pentru că-i e frică de cuvinte.
El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă.

Atmosfera aceasta e și mai bine redată în unele poezii în adevăr frumoase, pe care nu ne permite locul să le mai reproducem: *Sufletul satului, Lucrătorul, Un om s-apleacă peste margine.*

Cu această mentalitate poetică, dl. L. Blaga nu aduce nimic local, nimic care să poată fi gustat prin înțelegere la noi. Poezia aceasta, răsunet intelectual al unor influențe moderne din Apus, nu va fi apreciată decît de o clasă de intelectuali.

Ea e foarte asemănătoare și ca doctrină, și ca tehnică cu „unanimismul“ lui Jules Romains și adeseori cu Paul Claudel. Ni se pare, însă, că cultura franceză a avut o slabă influență asupra d-lui L. Blaga.

Misticismul modern german a avut o înrîurire mai decisivă asupra formației poetului ardelean. Mișcarea aceea, mai mult sau mai puțin unitară, care e reprezentată în filosofie de contele Hermann Keyserling, în teatru de G. Kaiser, ale cărui personaje au nume generice (viaţa, ambiţia, virtutea etc.), în poezie de Rainer Maria Rilke şi cîteodată de F. Werfel. La noi, o asemenea filosofie se pare că e practicată de V. Pârvan prin formulele sale : „dezindividualizare, destendenţionalizare, deznaţionalizare“ (cerem scuze cetitorului...).

Fiindcă dl. L. Blaga şi-a justificat teoreticeşte crezul, avem dreptul să-l discutăm.

Afirmaţia d-sale că cultura modernă elimină individualismul ni se pare mai mult decît discutabilă. Valoarea unică azi în artă — şi în alte domenii — e specificul, originalul. Se dau premii pentru tot ce e nou, invenţie negăsită încă. Progresismul, conduită care vrea veşnic schimbare, adică veşnic noutate, e tocmai caracteristica timpurilor moderne. De asemeni, relativismul evoluţionist. Afară de unele cercuri germane, nicăieri nu vom găsi directiva indicată de d-sa. Din contra, colectivismul spiritual, conformismul, anonimatul e caracterul mentalităţii primitive de la aurora civilizaţiei. Ideea că totul e amestecat în tot, că toate lucrurile participă între ele, constituie tocmai mentalitatea sălbatecilor descrişi de Lévy-Bruhl. Aceste societăţi nu cunosc individul, fiindcă nu pot face diferenţieri ori distincţii. Individul e o apariţie tîrzie a civilizaţiilor înaintate. De apariţia lui se leagă progresul. Mai mult decît atît, de noţiunea de individualizare e legată şi semnificaţia biologică a vieţii. Trăim tocmai fiindcă ne deosebim, fiindcă ne desprindem de alţii. Moartea e legată de încetarea unei cunoştinţe specifice. Numai individul moare, speţa e nemuritoare, dar aceasta nu importă. Contopirea în marele tot înseamnă înăbuşirea vieţii. Plecat să corecteze excesele raţionalismului şi ale individualismului, pe care le recunoaştem în adevăr excesive în timpurile noastre, dl. L. Blaga aduce un medicament aşa de virulent, încît omoară întreg organismul. Într-o privinţă, şi moartea e un remediu, mai ales pentru unii doctori. Doar un doctor englez citat de Villiers de l'Isle Adam spunea : „Entre mes mains les malades peuvent perdre la vie, jamais l'espoir“. Să dai speranţe în locul vieţii e cam puţin. Cîţi bolnavi vor primi drastica doctorie a d-lui Blaga ?

Noroc că viaţa e aşa de îndărătnică, încît, urmînd de aproape individualizarea, trece uşor peste speculaţiile panteistice.

Însăşi reacţiunea d-lui Blaga nu constituie, de fapt, decît un nou individualism : individualismul antiindividualist. Orice-ar face, d-sa nu poate scăpa de caracterizare, de specificitate. Şi caracteristica d-sale e ura contra caracterizării. Dar e tot o particularitate. Cît trăim şi ne mişcăm, ne opunem unii altora, ne definim *în contra* altora. Acesta e şi sensul prezentei discuţii.

Antrenat de problemele pe care le pune ca gînditor dl. L. Blaga, am vorbit prea puţin de calităţile sale remarcabile de poet. Vom reveni poate cu altă ocazie.

1924

D. D. PĂTRĂŞCANU

(TREI COMEDII)

Ne gîndeam încă de mult la aptitudinile d-lui D. D. Pătrăşcanu pentru teatru. Multe din nuvelele sale sînt scene dialogate. Comicul lor reiese din conversaţia personajelor, din ceea ce vorbesc, ca reflex exterior al structurii lor sufleteşti. Astfel, cele trei comedii prezentate acum nu mai sînt o surpriză.

S-a scris de mai multe ori că dl. Pătrăşcanu e singurul discipol al lui Caragiale şi, împreună cu marele maestru, singurii autori comici români. Trebuie să recunoaştem, în adevăr, că genul acesta nu e foarte frecvent la noi. Românul nu e, desigur, trist din fire. Ca orice meridional, fruntea lui nu e încreţită de griji adînci, iar sufletul său ştie să se destindă cu o glumă din cele mai sumbre situaţii. Ţăranul moldovean are chiar o ironie adîncă şi fină. Veselia burgheziei româneşti e însă de multe ori primitivă şi grosieră. Tipul lui Mitică, inventator de calambururi ieftine şi nesărate, face ravagii în lumea noastră mijlocie. O dovedeşte tirajul uriaş al ziarelor de felul *Tiribombei*. Aceasta fiindcă rîsul, sub forma spiritului, e poate cea mai înaintată formă de civilizaţie. El e un derivativ ingenios pentru impulsiune sau violenţă. E în acelaşi timp cea mai inocentă sancţiune socială. Rîsul şi inchiziţia nu trăiesc împreună. Numai în ţările cu adevărat superioare cineva poate fi omorît de ridicol.

Comicul naţional românesc e cel popular. În afară de acela, restul e confuz, încă în stare de formaţie, de cele mai multe ori împrumutat după răsuflate clişee care, după ce cutreieră toată Europa, ajung în declinul lor şi la noi. Iată de ce literatura românească nu numără decît doi umorişti. Băgaţi amîndoi subt aceeaşi etichetă, ei sînt veşnic supuşi la asimilări sumare şi pripite. Cu toate acestea, esenţa comicului la dl. Pătrăşcanu e alta decît la marele Caragiale.

Acesta din urmă găsea ridicolul într-un contrast de natură socială. Se ştie că el biciuia maimuţăreala liberală şi constituţională. El combătea o clasă şi o atitudine politică.

La dl. D. D. Pătrăşcanu comicul e individual. El nu e al unei clase, ci e legat de psihologia personajului, de structura lui sufletească particulară. Eroii lui Caragiale se aseamănă, formează un grup atins de aceleaşi lacune. Cei ai d-lui Pătrăşcanu sînt diferiţi, fiindcă lipsurile lor sînt specifice fiecăruia. Într-o parte, comic sociologic, dincolo, comic psihologic. Această stare psihologică, care determină ridicolul la eroii d-lui Pătrăşcanu, nu e însă legată permanent de caracterul personajelor. Ea nu iese din predispoziţii adînci de educaţie ori ereditate. Din contra, e trecătoare, e determinată doar de o situaţie efemeră, care, odată dispărută, permite eroului să intre în normal. Eroii aceştia *nu sînt* ridicoli prin firea lor, prin caracterul lor. Ei *devin* în urma unei împrejurări. Sînt oarecum la bariera între comic şi normal, într-un fel de echilibru instabil. E de ajuns ca să intervină o întîmplare neaşteptată ca să deplaseze balanţa către partea ridicolă. Mai înainte însă de această împrejurare, ei sînt oameni simpli, corecţi, normali. Comicul e al *situaţiei*, nu al lor. Ei îl suportă oarecum, fără să fie în totul responsabili. Caracterul acesta mixt de comic şi normal iese din natura sentimentală a d-lui Pătrăşcanu. D-sa nu e mizantrop, aşa cum sînt marii satirici. E mai degrabă înduioşat, lăsînd responsabilitatea anecdotei pe sama hazardului.

Dar dacă nu e mizantrop, e de multe ori *misogin*. Din cele trei comedii, două — cele mai reuşite — au ca temă răutatea, uşurătatea, absurditatea femeiască. Bărbatul apare o victimă blîndă, resemnată în faţa exploatării femeii prin arma căsătoriei. Ori se arată direct, ca în piesa *Cine răspunde,* toate meschinăriile, inconvenientele, mizeriile pe care le impune viața conjugală bărbatului, ori se evidențiază, ca în *Actul al șaselea*, prozaismul inevitabil la care duce cele mai romantice îndrăgostiri. Și e luată ca model cea mai tipică dintre toate, aceea a lui Romeo și Julieta. Prin fantezia d-lui Pătrășcanu, dragostea amanților de la Verona se sfîrșește burghez, uman, printr-o sănătoasă căsătorie, așa cum o cere codul și societatea. Dar a doua zi încep acrelile, suspectările, egoismul. Julieta își găsește un amant, pentru ca să rămîie în linia vieții, așa cum se întîmplă de obicei, nu în aceea a idealului, cum vrea Shakespeare. E în această piesă un fel de rancună contra vieții, un fel de amară dezamăgire care se răzbună.

Pictura femeii după dl. D. D. Pătrășcanu, care o începuse încă din schița *Telegramă*, e foarte înrudită cu aceea a nordicului A. Strindberg. Bineînțeles, mai puțină tragedie și mai ales mai puțină metafizică. Dacă autorul își arată înduioșarea față de comicul masculin, e inexorabil în amărăciune cu cel feminin. Umor tolerant pentru bărbați, ironie incisivă pentru femei, iată formula dublă, diferențiată pe sexe, a comicului d-lui Pătrășcanu.

Nu mai amintim de calitățile literare ale acestor piese ; experiența și autoritatea autorului e de mult consacrată.

1924

PAUL ZARIFOPOL

(VEDENII)

Barbey D'Aurevilly, care era un fel de geniu ratat, devenit stîlp de cafenea bulevardieră, cu gust pentru paradox și strălucire lugubră, avea obiceiul să spună că „numai fantasticul e real“.

E în psihologia unui Edgar Poe, Hoffmann ori Villiers de l'Isle Adam o bună trăsătură de blazare și tocire a sensibilității, înrudită cu paralizarea pălătușului la unii bogați lipsiți de poftă de mîncare, care urmăresc astfel un apetit pierdut în stimulentele muștarului ori a sosurilor picante, după cum fumătorii de bectimis ajung cu timpul la țigaretele Caporal. Dar mai e ceva. În nevoia de fantastic și bizar, în gustul pentru rar, nebănuit, inedit, se învederează o structură de suflet aristocratică. Vulgului i se pot servi valori comune. El urmărește numai ceea ce e sancționat de bunul-simț nivelator și mijlociu.

Individul care disprețuiește societatea, specimenul de elită se îndepărtează instinctiv de ceea ce e atins de sufragiul majoritar. El are o filosofie, o teorie a cunoașterii selectivă numai pentru raritate, pentru fenomenul unic ce nu poate fi redus la serie.

Aristocratismul acesta intelectual e evident la Edgar Poe și Villiers de l'Isle Adam, după părerea noastră maeștrii neîntrecuți ai genului. La discipolii lor de tot felul, de la Meyrink la Hans Heinz Ewers, mai puțin vizibilă — aceeași înclinare e totuși prezentă.

Predilecția d-lui Paul Zarifopol pentru același gen ne permite să-l înțelegem puțin, să vedem ceva mai clar în complexitatea spiritului și a minunatului său talent, așa de rebel la analiză. Dl. Zarifopol are oroare de drumurile bătute. Preferă cărările singuratice. Opera d-sale critică e o violentă denunțare a gustului comun, un sîngeros masacru al valorilor recunoscute. Îi plac puține lucruri din cele care ne plac la toți și uneori îi plac tocmai acelea care ne displac nouă. Dacă sufragii unanime au recunoscut în Maupassant un mare creator de viață, aceasta l-a enervat și l-a făcut să scrie un remarcabil și ingenios articol și să arate toate părțile vulnerabile din marele scriitor francez, uitînd bineînțeles (ca în toate polemicile) calitățile lui. Îl supără de asemenea pe dl. Zarifopol manifestările colective de admirație la zile onomastice ori de naștere. Ce sînt aceste mofturi de sentimentalism familial, transpuse în ordinea publică, care se cheamă comemorări ? Renan a plătit atunci o datorie cel puțin egală cu admirația publică care-l înconjoară. Curentele actuale pentru misticism, bergsonism, ocultism, extrem-orient etc. îl irită tocmai fiindcă sînt curente, adică adeziuni în masă la o idee.

Așadar, rezervă totală față de critica literară oficială și majoritară. Astfel ne explicăm cum, foarte sever pentru Renan și Maupassant, indulgent pentru France și Caragiale, dl. Zarifopol are o admirație aproape lirică pentru romanul d-lui Minulescu.

Înseși genurile accesibile unui grup mai mare îi displac d-sale : cel didactic, sentimental, filosofic, moral. Literatura de sentiment îi repugnă prin vulgaritate, cea de idei îl plictisește prin pedanterie, cea morală îl indignează prin ipocrizie. Cercul admirației d-sale se strîmtează prin eliminări succesive pînă la o întindere foarte redusă. Entuziasmul generos nu e facultatea principală a caracterului d-lui Zarifopol. Dar nici disprețul rece, distant. Mai degrabă verva violentă, care atacă necruțător. Un aristocrat admiră puține lucruri, fiindcă trăiește o viață închisă, izolată de pulsul plin de sevă a societății în straturile ei adînci. Gustul aristocratului are ceva din amintirea ancestrală a vieții de castă boierească : recluziune, rezervă, bariere, izolare.

În această grădină, din care s-au azvîrlit minuțios toate buruienile, au rămas totuși cîteva flori cu îngrijire cultivate. După ce am văzut ce nu-i place d-lui Zarifopol, să vedem ce-i place. D-sa e o figură autentică de intelectual într-o țară care nu cunoaște o asemenea speță. Se numește intelectual un om care gîndește liber, fără prejudecăți, fără filistinism. Curajul de a privi adevărul în față, chiar de n-ar fi decît adevărul personal, subiectiv : sinceritatea deplină cu propria conștiință, gîndul de a nu ascunde nici o minciună, oricît de dezagreabilă ar fi risipirea ei, sînt virtuți pe care nu le recunoaște cărturarul român, totdeauna practic interesat în vreun „parti-pris", pedagog mercantil care tinde să scoată din tot ceva util, dacă nu pentru el, măcar pentru societate, ori limbut platonic care mimează o teorie ori o părere, fiindcă reputația de scrib e bine cotată. Curajul intelectual al d-lui Zarifopol întrece stadiul nostru cultural. Iată deci o primă valoare pe care o prețuiește, fiindcă o găsește în sufletul său propriu : respectul cerebralității, al inteligenței pure. Dl. P. Zarifopol își caută modelele tocmai în secolii raționalismului francez : La Rochefoucauld, Molière, Voltaire. Luciditatea brutală ori ascuțită, neînșelată de nici o aparență, cruzimea privirii pătrunzătoare și reci îi convin de minune.

O astfel de inteligență însă îngheață. Ea lasă sufletul singur cu sarcasmul lui. Un fel de monotonie strălucitoare urmează. În viață mai trebuie ceva care să distreze, să consoleze — cum zicea Nietzsche — de durerea de a trăi. O viață pur cerebrală e prea uscată. Și atunci dl. Zarifopol își aliază arta. Dar care ? Mai bine zis, care manieră de artă ?

Pentru un aristocrat cerebral și rafinat, care exclude mai mult decît primește, un singur fel de artă poate fi acceptabil. E tocmai cea mai inutilă, aceea care e un simplu joc, o inocentă distracție fără pretenții.

(Cum încep *pretențiile*, începe și burghezismul : noblețea nu *pretinde*, fiindcă are.) Oscar Wilde spunea că numai voluptatea țigării e complectă : e delicioasă și nu satură complect. Dl. P. Zarifopol își însușește această definiție, aplicînd-o artei.

Există o artă cu conținut bogat de idei, de sentimente, de viziuni, de fapte artistice. Aceasta e valabilă pentru toată lumea, pentru toate clasele : Shakespeare, Goethe, Tolstoi. De aceasta are nevoie vitală toată lumea civilizată. E *arta-necesitate*. Există însă o alta, restrînsă la înțelegerea unui grup mai mic de inițiați, de artiști, cu un cuprins restrîns, însă cu delicatețã selectat. E *arta-lux*. Aceasta e un simplu joc inutil, derivativ al plictiselii, al spleenului pe care-l suportă fatal aristocratul. Arta fantastică e dintre acestea : un expedient contra urîtului. Arta-lux presupune arta-necesitate, după cum florile și bijuteriile presupun hainele ori rufăria.

Așezați acum o asemenea sensibilitate, o asemenea cultură, o asemenea inteligență într-un mediu intelectual proaspăt ieșit din negurile barbariei orientale. Fiecare zi va aduce prilejuri de ofense, de dezgust, de revoltă. Schimbați Versailles-ul cu Ploieștii și înțelegeți cîtă indignare rezultă din conflictul acesta între om și societate.

De aici amărăciunea d-lui Zarifopol, mai mult decît atît, am zice dezesperarea, care rezultă din paginile criticii d-sale. E un fel de rancună care nu se spovedește, dar care e prezentă într-o mulțime de judecăți. Ea se transformă, cum e obiceiul la naturile intelectuale, în sistem filosofic și pedepsește universul cu un fel de anarhism destructiv, pentru cele cîteva mizerii personale. Și ca toți oamenii metafizic indignați, se efectuează o nevoie de răsturnare a tuturor valorilor. Cutare lucru prețios va fi declarat inferior, altul, mai mediocru și mai uitat, ridicat în rang. Și făcînd așa, filosofului i se pare că restabilește justiția imanentă. De fapt, dl. Zarifopol face foarte delicat și indirect procesul societății românești. Dar tocmai aceasta e și misiunea personalităților puternice. Plecînd de la o mică prefață la un volum de traduceri, am alunecat prea departe. Despre dl. Zarifopol și talentul său nu se poate vorbi dezorientat. Ne trebuie o ipoteză ca să ne introducem pînă la el. Chiar cînd această ipoteză nu e cea dreaptă.

1925

G. TOPÎRCEANU

Cunosc o mulțime de oameni, perfecți în toate, pe socoteala cărora nu s-ar putea înjgheba nici o ponegrire și care-s însă suspectați fiindcă își permit să fie spirituali.

Multă vreme economistul german W. Sombart a fost privit cu neîncredere fiindcă își presăra indicele numere ori abstractele legi monetare cu o vorbă de spirit. În țara noastră, un om de seriozitatea sufletească a lui Petre Carp a dat ocazie la atîția imbecili să-l disprețuiască ca pe un simplu zeflemist, fiindcă, îngrozit de realitatea timpului său, ca și Figaro a lui Beaumarchais, rîdea ca să nu plîngă. De această prejudecată a gogomanilor și filistinilor a avut să sufere și subtilul, simțitorul poet care a fost* Topîrceanu.

Vor fi fiind mulți fini cunoscători în țara aceasta care se abțin să-i atribuie epitetul de mare poet, fiindcă, alături de poeziile lui de o definitivă frumusețe, a scris și cîteva parodii mai ușoare ori pentru că unele din lucrările lui, în fond grave, au fost publicate sub rubrica de „cronică veselă“. Alții motivează poate această atitudine pe o teorie estetică. Aceștia sînt deprinși cu axioma că poezia tipică e de cînd lumea plîngătoare, sentimentală, tristă, plină de nopți cu lună, de imagini delicate, din care n-au voie să lipsească fluturii, trandafirii, amorul nenorocit, femeia suavă etc. Pe scurt, poezia trebuie să fie sentimentală, și rîsul tocmai nu e. Pentru prima afirmație privitoare la obligația de sentimentalism a poeziei, sîntem aproape de acord. Pentru a doua, însă să ni se dea voie să atragem atenția că rîsul, ca și comicul, e un sentiment — și dacă se poate spune — un sentiment serios, fiindcă e o atitudine în fața vieții și fiindcă e pînă la un punct un fel de soluție filosofică.

---

* V. *Notele* de la sfîrșitul volumului (deși textul inițial a apărut în 1925, am folosit varianta ușor modificată din 1937, tipărită la moartea poetului).

Firește, există rîs și rîs. Una e comicăria ieftină, floare de circ, și alta e rîsul-atitudine, comicul intelectual izvorît ca derivator al seriozității la cei care găsesc că, la urma urmei, tot distracția e cea mai înțeleaptă sancțiune aplicată urîțeniilor din această lume. E adevărat, s-ar putea susține că poezia e incompatibilă cu insensibilitatea, cu răceala perfectă (deși Paul Valéry a demonstrat teoretic și practic contrariul ; dar să admitem că el e o excepție). Comicul, însă, e tocmai o probă de sensibilitate.

Dar toate acestea sînt digresiuni în treacăt. Ele n-au de scop să justifice dacă un poet ca Topîrceanu are sau nu voie să scrie versuri umoristice, fiindcă el poate fi judecat și pentru poemele lui integral grave, destul de numeroase pentru a caracteriza un poet.

André Gide definește undeva clasicismul „un romantisme dompté". Cu cît poate cineva să-și canalizeze, să-și sublimeze pornirile emoționale primare, cu atît arta lui e și mai personală și mai sugestivă.

În fond, procedarea artistică, ca și caracterul moral adevărat stau în inhibiție. Filtrarea naturii prin voință și demnitate, prin bun-gust și luciditate duce la valoarea morală, ca și la cea estetică. E o prejudecată să credem că poezia e impulsivitate pură. Nici chiar poezia romantică disperată nu scapă de cenzura intelectuală. Cu atît mai mult cea clasică.

Asistăm, de la război încoace, la o renaștere a versului clasic. Baudelaire, care e primul poet critic lucid — am zice primul poet în adevăr inteligent —, e luat drept precursor. Arta lui, făcută din intelectualitate și măsură, exclude, ca printr-o logică de fier, zburdălniciile, frivolitatea, precum și lipsa de ținută artistică și — în genere — acea neglijență sufletească prea obișnuită pînă la el. Astăzi Paul Valéry reprezintă aceeași severă atitudine, poate cu oarecare exagerare.

Topîrceanu se apropie și el de acest punct de vedere. Clasicismul său, făcut din cerebralitate, din cenzură severă a inteligenței, îl așază printre făuritorii poeziei neoclasice.

Atențiunea specială pe care cel mai savant mînuitor al tehnicii poetice românești o dă aspectului formal al poeziei nu e numai o meticulozitate de profesionist nițel maniac. E o chestiune de fond, nu de formă. La Topîrceanu, intelectualitatea se coboară pînă la tehnică, pînă la materia fizică a versului. Perfecțiunea estetică a poeziei sale izvorăște din atitudinea sa lucidă, inteligentă în fața lumii. El crede că pornirile instinctive, ca și sentimentalitatea dezmățată sînt aspecte urîte ale vieții. Simțul său critic îi spune că a prezenta o emoție fără haină decentă, care trebuie s-o îmbrace, înseamnă a fi ori grosolan, ori ridicul.

La Topîrceanu, între cunoștința intelectuală și cea poetică este o perfectă armonie și colaborare. Materia poetică se selecționează după legile logicii, ale criticii, ale bunului-simț.

Puțini poeți români au ajuns la atîta perfecțiune a versului prin elaborarea severă a materialului ca Topîrceanu. Citiți *Balada morții* ori *Balada iernii*. Se poate spune că el e primul poet clasic român, dacă clasicismul are înțelesul pe care i l-am dat mai sus. Alecsandri era și el un clasic, dar un clasic preartistic, am zice un *clasic psihologic*, nu un *clasic estetic*. La el, echilibrul ieșea din natura sa sufletească, nu din arta lui. De asemeni la Coșbuc. La Topîrceanu clasicismul reiese din elaborarea artistică a poeziei. Echilibrul său sufletesc e cucerit, nu e dat apriori. El n-a fost un burtă-verde mulțumit, deși natura a pus în el o sănătate excepțională. Armonia și împăcarea la el sînt efectul unei lupte adînci, al unei victorii în care materia amorfă e turnată într-o formă. Zbuciumului elaborării îi urmează calmul creației. Alecsandri era clasic, fiindcă era născut așa ; Topîrceanu, fiindcă se învingea și se depășea. Și la urma urmei, omul nu interesează ; poetul, însă, se definește clar prin ceea ce exprimă. Și ne e deajuns opera ca să-l putem clasifica.

Analiza psihologică ne duce pe același drum ca și cea estetică. Nimic mai curios ca structura sufletească a acestui poet. Inteligența s-ar putea defini : neutralizarea bine dozată a tragicului cu comicul.

Cu toată luciditatea sa cerebrală, există în Topîrceanu un bogat fond sentimental. Dar este prezentat astfel încît de-abia se întrezărește. Rareori un vers îl trădează. Sentimentalismul lui Topîrceanu e și el critic, inteligent. Versurile care i se par prea emoționate le exprimă cu rezervă, ca între ghilimele, avînd parcă aerul că se scuză. Un sentimental umorist e un caz sufletesc din cele mai originale. Ne gîndim la exemplare ca Théodore de Banville sau Laforgue. Și pe cînd majoritatea poeților români uzează coardele, mereu aceleași, ale unei monotone paupertăți psihice, la Topîrceanu contrastele de tonalități sufletești permit cele mai variate efecte.

Umorul său, consecvent cu aceeași linie a bunului-gust și a măsurii, nu cade în glume, nici în bufonerie, nici în farsă. E atitudinea „pince sans rire“, poate cea mai subțire formă a comicului. Înzestrat cu ea, Topîrceanu nu se cruță nici pe el, nici pe alții. Trece în revistă toate peregrinările sale de boem, de artist amorezat de libertate, de libertate înainte de orice.

Faptul divers are la el o semnificație mai generală. Astfel, odiseea sa de-a lungul multor diverse odăi cu chirie e identificată cu scurgerea însăși a vieții printre fapte inutile sau inconștiente.

Nota boemului sentimental e, la rîndu-i o contribuție inedită la istoria literaturii române.

Am avut pînă la Topîrceanu poeți declasați, ratați, neadaptați de tot soiul. Boemi, însă, în sensul occidental, n-avusesem încă. Adăugați la toate acestea că Topîrceanu e cel mai virtuos dintre făuritorii versului român în momentul de față, că arta lui poetică a atins perfecțiunea, și asta tocmai prin procesul descris mai sus.

1925

MATEI CANTACUZINO

Aș vrea să schițez în cîteva cuvinte întîrziate, dar cu atît mai reculese, fenomenul moldovenesc care a fost moartea lui Matei Cantacuzino.

Dacă progresul înseamnă diferențiere, regionalismul — dealtfel așa de compatibil cu toate sentimentele umanitare — întreține una din originalitățile parțiale care, împreună cu altele, dau tonalitatea unui popor.

Matei Cantacuzino a fost emblema moldovenismului, cu toate notele sale specifice, dar mai ales cu acea artistică combinație între realitate și imaginație, între fantezie și bun-simț, care stigmatizează vizibil pe românul de *dincoace* de Milcov. Formula moldovenismului aș enunța-o : *romantismul ironic.* Mi-aduc aminte de o dedicație a lui Villiers de l'Isle Adam : „aux rêveurs railleurs“. Din același aluat, exagerat pînă la caracteristicul evident, era și Matei Cantacuzino. Afectiv sentimental, care brodează cu dragoste pagini de roman, utopic care visează proiecte de cetăți ideale în proteste triviale de mulțime răscolită, dar visător conștient care știe că plăsmuirea lui nu e decît numai atît. După aceea începea, ca o compensație, ca o pedeapsă, ironia contra lui și, în fine, fiindcă nu știa să se înjosească, contra tuturor. E în firea moldoveanului să viseze în *contra* realității și a mulțimii, dar e în firea lui, de asemenea, să-și bată joc el însuși de ce a clădit peste noapte. Pudoarea supremă a unui artist, care deși își știe propriul trup făcut din armonice linii, nu vrea să iasă gol în fața oamenilor. În același timp, lux de inteligent scepticism, care înțelege măsura relativă a tuturor construcțiilor.

Cine l-a auzit pe conul Matei înflăcărat, urmînd cu ochii aprigi logica unui vis îndepărtat, pentru ca în urmă, cînd credeai că se confundă cu dînsul, să-l nimicească cu o vorbă de spirit, va înțelege cele de mai sus. E în temperamentul, în destinul nostru, al tuturor celor născuți între Prut și Carpați, să ne sfărîmăm gîndul de bunăvoie, din eleganță, din nevoie de măsură ori din scepticism. Romantism și ironie e trăsătura de caracter a oricărui moldovean de rînd. Matei Cantacuzino era, prin calitățile lui ipertrofiate, emisarul, solul nostru temperamental, trimis de noi către providență, de aici, din văile dulci ale țării moldovenești, ca să ne explice acolo firea, să ne facă înțelese slăbiciunile, să ne ierte păcatele.

Aceasta a fost suprema lui avocatură

Timpul nostru, care scurtează toate, a micșorat și celebritatea. Cine e gustat de generația lui se poate considera mulțumit. A rîvni la aprecierea celeilalte care urmează e prea mult.

Matei Cantacuzino, în ultimii săi ani, nu se simțea bine cu adevărat decît în mijlocul tineretului. El știa, din instinct, că uitarea îngroapă odată cu viața bătrînii de rînd, dar oameni ca el n-au vîrstă. Se adresa cu dezinvoltură tinerilor ca un camarad în etate. Și pe cînd tovarășii săi de generație, demodați, străini în mijlocul unei lumi la care nu se mai puteau adapta, erau uitați înainte de a muri, el se apropia de eterna tinerețe, pe care o înțelegea fiindcă o retrăia, așa cum în toamnele tîrzii înfloresc a doua oară castanii.

Figura sa brava timpul fiindcă descoperise un rar procedeu : *stilul personalității.*

De cînd intelectualismul cu cărțile și teoriile a devenit în epoca modernă o a doua realitate, viața fiecăruia din noi s-a despărțit în două. Păstrăm ce e înălțător, ce e nobil pentru ceasurile de lectură ori de meditație. Ni se pare că e deajuns atît. În viață, în acțiune, ne purtăm, chiar cei cu pretenții de eroi, ca toată lumea. Și fiindcă ne permitem în programe, în articole, ori discursuri, idei generoase ori sentimente sublime, ne considerăm achitați față de morală sau de estetică. Să le traducem și în activitatea cotidiană ni se pare prea mult și poate inutil. Dualitatea aceasta a vieții moderne a desființat cu totul stilul personalității, adică grija aceea consecventă de a da un sens acțiunilor, de a trăi, justificîndu-le, ideile și programele.

Antichitatea, ca și evul mediu eroic, pînă la apariția cărții, n-au cunoscut acest divorț între gîndire și faptă. N-ar fi trecut nimănui prin cap că nu e dator să demonstreze prin gesturi ceea ce a formulat prin gînduri.

La noi mai ales, separația între doctrină și justificarea ei prin viață devine fenomenul normal de morală. În generația trecută se poate cita printre alții cazul lui Petre Carp. Astăzi cu greu se vor găsi cîteva nume.

Matei Cantacuzino considera — ca o curentă datorie — să acopere orice vorbă cu un gest. Promisiunile gratuite, fudulia aceea teoretică, care împrăștie puzderie de idei sublime fără să le trăiască o clipă pe pielea proprie, nu erau în temperamentul său. Amintesc printre multe altele că acest mare proprietar e dintre prea puținii care n-au făcut apel la expropriere.

Unitatea între gîndire și acțiune dădea o linie unică sufletului său. Se descoperea ușor într-însul un arhitect personal și competent, care i-a înnobilat interiorul sufletesc : a adăugat ici o draperie ca să mascheze o sinceritate prea crudă, a dat jos dincolo un perete ca să pătrundă lumina soarelui, alăturea a introdus un efect de perspectivă, pentru ca bunul-gust să nu perceapă decît de la o anumită distanță intimitatea locului. Oricare ar fi fost transformările, mîna artistului a fost aceeași peste tot, fericită.

Și acum, dacă ar trebui să spunem care a fost legea care a prezidat la compoziția acestui stil, am spune că era *generozitatea.*

Figura lui Matei Cantacuzino, apărută la o răscruce de istorie, a dispărut pentru totdeauna, fiindcă au dispărut coincidențele sociale care au produs-o. Un boier, care nu și-a îngăduit niciodată drepturi, care nu le-a revendicat cu acreală, ci și-a recunoscut numai datorii ; un nobil care, tocmai fiindcă era așa, se simțea sfătuitorul celor mulți ; un patrician democrat, care amintește de Philippe Egalité din istoria Revoluției Franceze.

Generozitatea sa nu era însă numai socială ori politică. Afectuozitatea sa îmbrățișa în permanentă simpatie toată ambianța, adesea fără selecție, căci alegerea în dragoste e încă un semn de meschinărie. Simpatia sa era unanimă, așa cum se cuvine energiilor regale. Nu drămuia niciodată, findcă avea de ajuns și fiindcă nobleță fără prodigalitate e greu de închipuit. Prețuia un om de rînd la fel ca pe un ministru. Și aici era poate secretul disprețului său distant. Căci, deși rareori, acest om știa să disprețuiască, avea bunătate, dar avea și revoltă. Știa mai ales să ignoreze.

Și, pe urmă, avea virtutea pe care nimeni nu va putea-o analiza precis vreodată și care se cheamă autoritatea. Era o rezervă de forță, care se impunea, chiar fără să facă nimic, fără să murmure un cuvînt, prin simpla ei prezență. Se învedera în el achiziționată în rasă de atîtea generații, ancestral, arta de a comanda, mimetismul poruncii, și se mai cunoștea, tot ereditar, ignoranța totală a procedeelor potrivite pentru a solicita. Puțini dintre strămoșii lui vor fi cerut vreodată ceva cuiva...

Am sosit la Iași cîteva zile după înmormîntarea lui. Am urcat într-o noapte potolită de august dealul Copoului, care i-a servit toată viața ca soclu pentru statuia care era el. Pe cînd coboram aceeași uliță sărăcită prin călătoria lui de totdeauna, am înțeles că Iașul nostru bătrîn și melancolic are mai puțin un monument. Parcă s-ar fi dărîmat, într-o noapte năprasnică de furtună, biserica Sf. Sava ori turnul Goliei.

Nu-i vom mai întîlni, nimeni, în plimbările de seară, silueta elegantă coborînd distrată ulița de jos.

Ultima lui plimbare, aceea de acum, e un pelerinaj fără răgaz ; purtînd în desagii lui de călătorie o parte din grația sufletului moldovenesc.

1925

F. ADERCA

(OMUL DESCOMPUS)

Omul descompus, mi se pare, dacă înțeleg bine, tratează — conștient sau inconștient, tot una e — tema dezagregării unei personalități.

E o înșirare de impresiuni incoerente, de reflecții disparate, legate foarte lăbărțat între ele prin jocul unei reverii fanteziste, în care imaginile și ideile se leagă doar prin asociații, fără altă legătură organică. Totalul sugerează, în adevăr, un peisaj de descompunere umană, din care respiră doar o atmosferă deprimantă. După ce am terminat lectura acestui volum, m-am întrebat de unde vine tristețea lui. De unde, din ce caracter maladiv pornește dizolvarea sufletului presat în paginile acestui roman ? Ed. Jaloux, într-o cronică recentă, compară tristețea operei lui Proust cu aceea a tratatelor de medicină (care, în fond, nu sînt nici vesele, nici triste, sînt adevărate). *Omul descompus* pare că a fost scris ca să confirme doctrina freudiană. E un document de patologie sexuală cu calități literare.

Dacă se poate degaja din toate aceste însemnări nu o idee, dar măcar o tonalitate generală, apoi aceea e lubricitatea. Rareori am întîlnit în literatură atîta risipă de sexualitate rîncedă ca în romanul de față. Eroul, un agent de bancă care poartă cu dînsul o cantitate de polițí negociabile între Calafat, Galați și București, găsește de ocazie să ne vorbească de toate senzațiile pe care i le inspiră... să-i zicem, dragostea sa, ca să întrebuințăm un eufemism. E autobiografia unui comis-voiajor isteric. Nu e vorba de un temperament viguros. E vorba de o obsesie pansexuală, care, cu o logică sistematică, transformă totul în acte libidinoase. Natura, ideile, oamenii ocazionează numai metafore ori asociații cu iritante senzualități.

Într-o singură pagină (18) se întrebuințează nu știu de cîte ori cuvîntul „carne“ : „Scările de piatră se tîrau pe acele pulpe de marmoră...“, „o damă de Boucher, cărnoasă și albă...“ „Actualitatea (chiar și aceasta !) în carnea ei era prea adevărată...“ „dar Emma surîdea, probabil cu toată carnea ei...“ Toate acestea într-o jumătate de pagină! Descrierile luxuriante de voluptăți abundă. Toată cartea e o chermesă de acuplări, dar nu o chermesă rubensiană, robustă și sănătoasă, ci un sabat satanic de plăceri bolnăvicioase, exasperate și fade. Această stare de spirit amintește de dorul sălbatec de viață al ftizicilor, care voiesc să recolteze în cîteva luni plăcerile lent împrăștiate la alții pe anii unei vieți întregi.

Freud arată că instinctul sexual, urmînd o simplă lege de fizică, e cu atît mai virulent, cu cît e mai comprimat. Au trebuit inhibiții după inhibiții a ceea ce era normal desfășurat la altul ca să producă în eroul acestui volum atîta obsesie amoroasă. Ne aflăm poate în fața inhibiției seculare a unei rase care n-a petrecut și n-a iubit decît rareori, în goană, pe fugă, între două afaceri, ori alungată de viziunea unei persecuții. Sombart spune că și religia rasei era castă și puritană. O economie de pasiune, o comprimare de biologie milenară a fost transmisă cu drept de răzbunare, ancestral.

Senzualitatea desfășurată aici e rece. Nimic pasionat, nimic tumultuos, cald. Eroul își privește calm, ca un prețios document de curiozitate, desfrîul simțurilor. Luciditatea sa e perfectă. Cerebralitatea dedublează sufletul și privește cu ochii indiferenți jocul spasmodic al celeilalte jumătăți. Un senzual intelectual care și-a transformat temperamentul în obiect de studiu supus observației.

La Rémy de Gourmont, de care amintește această carte, același amestec de inteligență și de senzualitate rece. Bolnav de lepră, a trebuit să steie în camera sa o viață întreagă. Dragostea fierbea în el, dar nu se desfășura decît literar. A scris atunci o *Physique de l'amour*,

în care punea inocenții iepuri, păsările, veverițele, păunii, cîrtițele să execute toate depravările pe care el nu le-a făcut. Și petrecea ușurat, privindu-și imaginația cum însuflețea de zoologice desfătări universul.

Senzualitatea rece înseamnă senzualitate pură, neamestecată cu sentiment ori pasiune. Cînd e pură, senzualitatea e totdeauna rece, fiindcă e conștiință a plăcerii. Cu cît ești mai lucid, cu atît ai mai multe posibilități de a spori prin artificii cantitatea și calitatea voluptății. Un senzual e aproape un spirit critic. El nu se amețește cu iluzii. Știe că viața e scurtă : o disprețuiește și o exploatează. Însă e tot așa de conștient și de iminența morții.

Toți artiștii senzuali au avut în gradul cel mai ridicat sentimentul sfîrșitului. E, printre alții, cazul lui Maupassant. După lascivitate, el vine imediat și în romanul d-lui Aderca.

Sînt pagini interesante acelea în care e descrisă fata din tren, care, abia ridicată dintr-o febră tifoidă și amenințată de moarte, se dă beată și furioasă primei solicitări, sau acelea unde e vorba de bătrînul Rădeanu. Însăși Calypso iubește febril, fiindcă e atinsă de ftizie.

Ideea de moarte are, cu siguranță, adînci rădăcini sexuale. Dragostea nu e doar decît singurul antidot contra neantului. Perpetuarea speței e o slabă consolație pentru o conștiință individuală și pieritoare ca atare, dar e singura. Renan spune undeva că dacă omenirea ar fi amenințată să dispară în cîteva zile, ar renunța la orice pudoare, la orice rezerve, la orice morală și în speța amenințată s-ar dezlănțui o dragoste desperată și unanimă.

Așadar, ceea ce rămîne ferm, rezistent în acest „om descompus“ e sentimentul sexual și ideea de moarte, un simplu corolar al celui dintîi. Încolo, restul e compus din fragmente răzlețe, fără prea mare unitate între ele. Poate că efectul a fost voit, ca să dea tocmai impresia acestei descompuneri. Se intercalează cîteodată și scene postbelice, fiindcă romanul a concurat la un premiu care cerea așa ceva. Se găsesc uneori reflecții adînci, inteligente, impresii subtile. Ironia e subțire de multe ori și verva nu lipsește. Scenele care vor să fie vii denotă ascuțit spirit de observație. Dar creația de viață adevărată nu există în acest volum. Nu găsim un singur tip viu, nici măcar o figură caracteristică. Există o deosebire radicală între puterea de observație și creația propriu-zisă. Cea dintîi e pasivă. Dacă ești sensibil, ți se impune aproape. Cea de-a doua, creația, e activă, ea pune ordine, leagă elementele între ele. Observația dă artei materialul amorf. Creația îl așază într-o dispoziție organică. Observația poate oferi efemere episoade, numai spiritul de creație ne poate da personaje.

Viața din *Omul descompus* se ridică cel mult pînă la rangul observației.

Vorbeam la începutul acestei recenzii despre sentimentul de penibilă tristețe pe care ți-l lasă această carte de rece lubricitate. Nimic nu dezgustă mai repede decît viața care nu e viață, adică viața oamenilor bătrîni care se privesc trăind ca să se stimuleze, în loc să trăiască propriu-zis, care vor să se întinerească cu farduri, cu artificii, cu excese. Închipuiți-vă o sală de orgie văzută dimineața de un ochi odihnit. Mucuri de țigări pe masă, o atmosferă de fum acru, oameni livizi care dorm cu expresii epileptice subt masă, resturi dezgustătoare de mîncări călcate în picioare : atîtea sentimente care trebuiesc trăite încet o viață întreagă și care au fost violate, epuizate, zvîrlite apoi de-o parte ca inutile, într-o singură noapte. Nu-i așa că-ți vine atunci să te gîndești imperios, cu duioșie și dragoste, la ceva idilic, pur ? Cartea d-lui F. Aderca are, firește, cîteva merite. Cel mai esențial însă pentru mine e că reabilitează *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre.

1926

PAUL ZARIFOPOL

(DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE)

Dacă termenii ar avea în limba noastră o accepție proprie ori măcar aproximativă înțelesului inițial, ca în alte limbi, am putea spune că apariția volumului lui Zarifopol constituie — cum se zice — un „eveniment“.

Dar epitetele noastre laudative întrebuințate din belșug la întîmplare, aplicate de prieteni ori de oameni prea gentili, și-au ros de mult semnificația. Mă întreb, apariția cărui volum n-a fost salutată ca un „eveniment“ ? Adevărul e că ne lăudăm sau ne înjurăm fără nuanțe. Ceea ce apar extrem de rar la noi sînt operele de cugetare, de intelectualitate pură. Dacă ne vom entuziasma mereu pentru cutare searbădă producție, ce mai rămîne de spus despre gîndurile acestui adînc, ascuțit și bătăios cugetător care e Zarifopol ? Își zic intelectuali atîția oameni cu doctorate ori cu lecturi recente, încît nu îndrăznesc să-i spun la fel lui Zarifopol. Totuși, preocuparea sa curat ideologică, temeritatea sa, gustul pentru cărturărie sînt atîtea caractere — mi se pare — care merită să fie desemnate sub rubrica de intelectual. Dar dacă mai sînt mulți alții, cer iertare că-l bag cu de-a sila într-o companie care nu știu dacă-i place.

De fapt, sînt în momentul de față foarte puțini oameni care se îndeletnicesc să gîndească în țara noastră. Dintre aceștia, sînt și mai puțini care gîndesc fără reticențe, fără ipocrizie, fără prejudecăți. Gîndirea liberă costă enorm de scump : ea scoate individul din societate, fiindcă traiul în grup nu e bazat pe judecăți, ci pe credințe.

Dar toate acestea sînt virtuți de ordin etic, care nu știu dacă n-au mîhnit pe Zarifopol, știind că s-a făcut vinovat de ele. Așadar, să renunțăm de a mai decerne lui Zarifopol vreo ierarhizare colectivă și să-l discutăm în sine, ca și cum întreaga omenire ar fi dispărut subit.

Gustul pentru simplitate e o achiziție de tîrzie civilizație. Lucrurile care sînt mai aproape de natură nu sînt date decît oamenilor care prin complexitatea ori rafinamentul lor sînt mai departe de ea. E cunoscut că sentimentul naturii e străin ruralilor și primitivilor, dar că e întreținut cu o deosebită predilecție de urbani cultivați. La fel în înclinarea pentru simplitate și sinceritate. Pe Nietzsche îl chinuia preocuparea de a urmări și demasca peste tot ipocrizia contemporanilor săi, acea noțiune botezată de englezi „Cant“. Ibsen, născut și crescut într-o țară de filistinism, cum sînt unele din cele nordice, voia să smulgă aceste aparențe, aceste roluri forțate, ca să capete ceea ce se ascunde dedesubt, sufletul gol.

Caragiale pîndea cu frenezie toate maimuțărelile unor deformații recente, într-o țară tînără și de import. În fond, toți acești denunțători de strîmbături apar în țările și momentele de adîncă prefacere. Caragiale, către 1880, adică după primele tentative de modernizare, P. Zarifopol, în 1920, după alte tentative provocate de războiul mondial. Caragiale demască caracterele, Zarifopol — ideologiile. Pentru omul de rînd, mofturile și grimasele vecinului sînt fenomene suportabile. Pe el nu-l supără decît categoria biologică ori politică. Ce vreți să-i pese de toate celelalte gesturi, care n-au decît o semnificație estetică ? Fiindcă acestea nu-l supără efectiv, adică practic, ridică din umeri și trece mai departe. Conduitele semenilor nu sînt suportabile oamenilor superiori decît sub două ipostaze : ori să fie în adevăr reușite artistic, ori dacă nu, să fie simple și naturale. Și poate încă acestea din urmă sînt cele pe care le preferă.

În volumul său *Din registrul ideilor gingașe*, Zarifopol, se înscrie în familia denunțătorilor de minciuni de caractere. Complicația, cînd e ratată, îl enervează. Dar din

toate aceste maniere ridicule ale contemporanilor noștri, îl supără cu desăvîrșire două : contradicția și lipsa de sinceritate. Situat într-o lume de prefaceri, aceea postbelică, în care se îngroapă unele valori și se dărîmă unii idoli, el e rău impresionat de o mulțime de improvizații snobistice care se înfiripă în jurul său. Misticism, antiraționalism, atitudini aristocratizante, false imitații de tot felul, iată atîtea măști care acopăr lumea europeană și mai ales cea românească.

Strîmbătura morală a vecinilor îl obsedează pe Zarifopol. Ca simplu corolar, s-ar părea că sinceritatea desăvîrșită îl încîntă. Dar avem dreptul să ne întrebăm (fiindcă e vorba de o condamnare) : ce e sinceritate și ce e grimasă ? Ne apare un prim criteriu : e sincer ceea ce e organic, ceea ce e vital, biologic. Un om care mănîncă fiindcă îi e foame nu se poate zice că se strîmbă, și nici unul care satisface instincte ancestrale.

Iată o primă categorie care scapă de sarcasmul lui Zarifopol. S-ar mai putea spune că e sincer și firesc ceea ce e normal, mijlociu, adică ceea ce e banal, automat. Nu se poate spune despre lucrătorul ori funcționarul care își exercită profesia că se „strîmbă“. Așadar, un al doilea grup.

Dar afară de aceste două categorii clare, puține se mai pot găsi. Orice gest mai hazardat, orice conduită nouă, orice încercare voluntară de stilizare, de efort, de progres, într-o anumită latură, poate fi privită ca o grimasă. Adevărul e că facem cu toții mai multe grimase decît s-ar crede. E greu să nu „pozezi“ măcar într-o anumită latură a vieții. Zarifopol disprețuiește cochetăria pe care E. Renan o găsea la baza oricărei civilizații. Vauvenargues — mi se pare — a spus : „l'art de plaire c'est l'art de tromper“. Dar ce ar fi o civilizație care n-ar voi să placă, o societate care n-ar urmări cît de puțin seducția ? Răspunsul e simplu : ar fi o lume grosieră, fără politeță, fără menajamente, ar fi domnia acelei violențe pe care într-un articol Zarifopol o denunță și pe ea ca pe o „grimasă“. O asemenea atitudine cade în primitivism, ceea ce tocmai repugnă lui Zarifopol.

Sau poate atunci o „strîmbătură“, ca să nu fie supărătoare, trebuie să fie perfect reușită, artistică, adică să nu se cunoască că e „strîmbătură“, să aibă toate aparențele sincerității. Dar pe lîngă că, în acest caz, un ochi avizat și rafinat, ca al lui Zarifopol, care se mulțumește cu greu, ar descoperi-o ca atare, dar nu putem cere atîta talent ambianței noastre. De „grimasă“ nu scapă complect nimeni. Poate nici măcar P. Zarifopol, căruia în vînătoarea sa implacabilă contra strîmbăturilor, indignat de maimuțăriile altora, i se întîmplă să parodieze ironic grimasele altora „à la manière de“, întrebuințînd cu multă grație, dealtfel, procedeul pe care-l adoptă de multe ori copiii cînd strîmbă pe la spate, imitînd gesturile lor, persoane bătrîne ridicule. Și oare critica, ea însăși, într-o anumită privință, e altceva decît caricaturizarea altora prin grimase adecvate, așa cum fac copiii ? Oare această ocupație superioară nu e evoluția mai complicată și mai intelectualizată a celor cîteva imagini kinestezice care constau în a parodia prin limbaj interior mecanismul caraghios al celuilalt ?

Cu toată această universalitate a „grimasei“, găsim totdeauna plăcere adîncă cînd cei din jurul nostru, cu care ni se pare că nu avem nici o asemănare, sînt surprinși în procedeurile lor de vulgară cochetărie.

Paginile adînci ori elocvente ale lui Zarifopol sînt o delectare. Ne lăsăm antrenați la această cruzime ascuțită pe care n-o bănuim niciodată îndreptată asupra noastră. Și cu cît autorul e mai implacabil, cu atîta sîntem mai fericiți.

Și e adevărat că Zarifopol e neiertător. „Luciditatea aspră și rece — scrie el în concluzia cărții sale — este tradiție în clasa burgheză și principiu al civilizației uriașe pe care această clasă a creat-o. Primatul inteligenței formează temelia bunului-gust al burgheziei și noblețea spiritului ei specific.“

Aceste rînduri caracterizează de minune silueta intelectuală a lui Zarifopol. Lipsit total de sentimentalism, de umanitarism, de afectivism, d-sa trebuie așezat prin afinități în galeria figurilor clasice critice, epicureice și extrem de raționaliste pe care le-a creat cultura franceză, de la Molière, Voltaire și La Rochefoucauld pînă la Sainte-Beuve și Anatole France.

Mi se pare că acestea sînt și modelele pe care le suportă. Lamentările sentimentale, entuziasmurile disproporționate, ieșirile mistice ori împăciuitoare nu numai că-l indignează, dar îl și ofensează. Spiritul critic, care condamnă și denunță, îl atrage mai mult ca orice. Iată de ce „grimasa“ e calul său de bătaie : fiindcă e cel mai general defect în care omenirea poată fi surprinsă în flagrant delict de ridicul.

Nu ne putem însă opri de a gîndi că mai există și o altă atitudine. E aceea de a privi strîmbăturile omenești ca un fenomen, ca o trăsătură de caracter care se constată numai. Poți oare să te indignezi ori să rîzi de fenomene ? Singurul mod de a te răzbuna pe acestea e să le explici.

Și mai este încă o atitudine. Dar aceasta știm bine că nu i-a plăcut lui Zarifopol. E cea rusească, dostoievskiană. Să te transpui cu ajutorul simpatiei în altul și să-l înțelegi compătimindu-l. Să operezi, în fine, ceea ce numesc nemții „Einfühlung“. Dar aceste ipoteze sînt simple fantezii. Dacă Zarifopol ar fi fost toate acestea, n-ar mai fi Zarifopol, adică acel scriitor fermecător și enervant, plin de vervă, de elocvență, de spirit și sarcasm, minunat, unic în țara noastră în a nu se lăsa înșelat de nici o draperie care maschează mitocăniile postbelice.

1926

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH)

Într-o scrisoare de apărare pentru romanul lui Victor Margueritte *La garçonne*, Anatole France arată că învinuirea de imoralitate adusă acestei cărți nu trebuie să cadă asupra autorului. El n-a făcut decît să picteze moravuri care există. Lumea acestor obiceiuri e burghezia postbelică, constituită din noii îmbogățiți, din parveniții recenți. Burghezia veche devine cu încetul o nobleță. Ea are tradiții, legi interioare, disciplină, o morală severă și intolerantă ca și în aristocrațiile de sînge. Dar capitaliștii recenți n-au lege, nici morală. Puternici prin independența economică și în același timp liberi de orice prejudecată, de orice principiu de conduită spirituală, ei își pot permite, fără frică de sancțiune, orice dezmățare. Sufletul lor e încă primitiv și grosier sub reflexe de aur și de purpur. Din civilizație ei n-au decît confortul. O asemenea burghezie a apărut, ca urmare a războiului, în toate țările. Dar aiurea frica de disprețul altor clase și instituții mai oferă, oarecum, o sancțiune destrăbălării noilor îmbogățiți, senzuali și brutali, fără reticențe, fără pudoare și fără estetică. În țări fără tradiție, ca la noi, libertatea și slăbiciunea se pot desfășura fără nici o jenă.

O astfel de lume prezintă d-na Papadat-Bengescu în romanul său. E mai ales un roman de femei, unde sînt și patru bărbați : un fel de Bel-Ami, plutonier major chipeș și viguros, un prinț ofticos, un doctor flegmatic și egoist și un artist-muzicant fără nici un alt caracter.

Femeile, afară de figurile episodice, care sînt și personalitățile puternice și de relief ale romanului, sînt fete de făinari ori de arendași îmbogățiți. Psihologia lor, ca a tuturor primitivilor puternici, oscilează între senzualitate și ambiție. Cerebrale, fără sentimentalitate, orgolioase cu răceală, așa cum se cuvine ariviștilor în curs de parvenire. Mai mișună în această lume, ca figuri secundare, o fată abrutizată și cîteva intrigante fără specificitate.

Amestecați între ele aceste figuri, puneți-le în relații de conflict ori de alianță, și mediul care va rezulta va fi din cele mai sordide. Un mediu care nu e Caragiale, fiindcă îi lipsește comicul, bonomia și veselia, dar care nu e nici Balzac, fiindcă personajele sînt mediocre în răutate, lipsite de acel patos în vițiu și pasiune, de acea fatalitate grandioasă a destinului mizerabil. Cu alte cuvinte, dacă sociologia d-nei Papadat-Bengescu e justă, burghezia românească iese abia din faza Caragiale ca să intre în faza Balzac.

Se înțelege, fără îndoială, că nu există nici un personaj simpatic în acest roman. Atmosfera e înăbușitoare și deprimantă. Interesul material (zgîrcenia ori setea de cîștig) și cel sexual mînă orbește pe fiecare personaj. În nici unul nu licărește, măcar o clipă, o cît de mică scînteie de spiritualitate. Există și o femeie bună, Lina, dar aceea e prezentată ca stupidă, neadaptată și, la urmă, învinsă. Mai există, ca să fim exacți, și o fantomă idealizată de muzicant spiritualizat.

Se poate ca o bună parte din societatea „bună“ de după război să prezinte acest aspect. Se poate să existe astfel de oameni și poate în majoritate. Dar ca să știi să-i găsești și să nu găsești decît de aceștia trebuie să fii însuflețit de o viziune adînc pesimistă a vieții. D-na Papadat-Bengescu nu vede din existență decît aspectul ei biologic.

Cei doi poli extrem de simplificați, și anume : foamea și amorul. Și acestea două nu sînt complicațiile lor derivate, așa cum le-a prefăcut civilizația, ci directe și fără mască:

D-na Papadat-Bengescu nu e numai lucidă : e mizantroapă, purificînd prin o concepție amară cine știe ce rancune sau convingeri de ordin etic sau estetic.

Asemenea atitudini se justifică de obicei psihologic. Și romanul acesta e pus într-un plan de analiză sufletească. Cu această ocazie, se pune, însă, o întreagă problemă de creație artistică. Pot face femeile scriitoare adevărată psihologie ? Înțelegerea oamenilor presupune transpunerea în altul, ghicire a specificității lui sufletești, deci obiectivitate. Dar toate constatările de caracterologie ori de psihologie comparată, de la moraliștii francezi pînă la oamenii de știință sistematici germani, sînt de acord în a susține că femeia nu poate sări din ea, nu se poate depăși, nu poate vedea decît confuz și nedeterminat dincolo de viziunea ei subiectivă.

D-na Papadat-Bengescu a debutat în literatură cu o serie de autoanalize, am zice mai degrabă cu autopsihanalize, în multe privinți remarcabile. D-sa a inaugurat un gen de lirism psihologic, analizînd arzător, pasional, anumite stări de puternic erotism feminin. Ca atare, d-sa găsise o formă artistică care convenea perfect acestui gen. În afară de aceasta, ceea ce se observă ușor la d-sa e inteligența.

Chiar în romanul acesta sînt constatări, observații, aproape maxime, aforisme morale, de cele mai multe ori ascuțite. Cu aceste calități, era chemată d-sa să pășească către romanul psihologic obiectiv ? Ne întrebăm, și răspunsul ne apare mai degrabă dubios.

O femeie poate face autoanaliză, dar nu poate face observație psihologică asupra altuia, fără s-o falsifice prin punctul propriu de vedere. Ea nu se poate depersonaliza. Romanul d-nei Papadat-Bengescu dovedește îndeajuns aceasta. D-sa nu prezintă personajele cu viața lor sufletească, ci proiectează propria sa psihologie asupra lor. D-sa e prea personală, prea afectivă ca să respecte specificul și autonomia eroilor săi. *Concert din muzică de Bach* e tot o autoanaliză cu ocazia altora, cu pretexte mai variate, dar în definitiv tot o confesiune. Numai că, preocupată de a realiza viața obiectivă, pulsul liric e săcătuit în dauna nevoii de creație și fără a atinge pe aceasta din urmă, e săcătuită și ratată confesiunea subiectivă.

Atitudinea sa de simpatie ori antipatie față de personaj e prea evidentă pentru ca viața creată să poată trăi independentă de autor. Prințul Maxențiu e ofticos și degenerat. D-na Papadat-Bengescu îl privește ca o femeie, adică cu dispreț și dezgust. De aceea „șarjează". Atitudinea aceasta e mereu vizibilă. Lică, plutonierul major, e privit în schimb cu ceva mai multă toleranță, aproape cu solicitudine. Lică, cu bani extorcați de la o femeie, leapădă uniforma de vagmistru și îmbracă un confortabil raglan englezesc. Autoarea înregistrează cu simpatie acest eveniment : „Îi ședea șnapanului foarte bine și primise complimente de la tot personalul..." (p. 115).

Dar nu numai prin exces de atitudine păcătuiește „psihologismul" d-nei Papadat-Bengescu. O mulțime de scene sînt false sau contradictorii.

Întîlnirea între Lică și Ada, prin neprevăzutul ei forțat și tras de păr, aduce aminte de providențialul romanelor-foileton. Sînt și autori mari care uzează de întîmplări neașteptate ca să facă posibilă întîlnirea eroilor lor. De pildă, T. Hardy și Dostoievski. Dar acolo parcă simți acțiunea fatală a destinului.

Nu înțelegem bine psihologicește pasiunea Adei pentru Lică. Prințesa Maxențiu e o femeie cerebrală, rece, ambițioasă, veșnic setoasă de ranguri sociale și glorie mondenă. Dar o astfel de femeie nu se coboară pînă la un plutonier care o poate compromite, o poate degrada în ochii lumii la care ține atît. Numai o pasionată sau o vițioasă renunță la tot pentru un bărbat așa de inferior ei. Dar Ada nu e dintre acestea prin trăsăturile caracterului său. Nu se înțelege iarăși deloc de ce Lina mărturisește, așa, din senin, lui Nory, faptul că Sia e fata ei, lucru care constituia secretul vieții sale.

Această lipsă de înțelegere a consecvenței tipice a unui personaj nu numai că nu poate rezolva contradicțiile sufletești ale personajelor, dar nu poate realiza o conturare precisă a lor. Cele mai multe personaje (poate cu excepția lui Lică, a prințului Maxențiu și poate a Siei, destul de bine caracterizată tocmai prin lipsa ei de caracter) sînt fluide, confuze și lipsite de limită. Și d-na Papadat-Bengescu a voit să facă tocmai un roman de creație psihică precisă.

Nimeni nu poate reproșa unui Claude Monet sau Carrière — cu un exemplu luat din plastică — lipsa de desen, fiindcă acești pictori neglijează intenționat și conștient desenul. Dar cînd se pune cineva într-un plan Ingres sau Meissonier și insistă asupra detaliilor pe care le vrea degajate și mai clare, n-are nici o scuză dacă desenul iese totuși fluid. Totul depinde de punctul de vedere, de ceea ce urmărești. Arta e o problemă de realizare : cutării intenții îi corespunde cutare rezultat.

Sînt o mulțime de personagii care n-au absolut nimic caracteristic. Mini, Nory, Mika-Le, Marcian, Elena, dr. Rim sînt figuri care nu se pot vedea decît în ceață — am zice într-o perspectivă Carrière —, fără însă ca autoarea să fi voit acest lucru, să fi voit s-o aibă.

Ele n-au individualitate și n-au — cum se zice în pictură — valori : sînt terne, fără de accent și fără de caracter. Cei doi gemeni sînt introduși în roman numai din nevoia de pitoresc. Dar ei sînt inutili, fiindcă sînt inexistenți. De asemeni, nu se vede în romanul „psihologic“ al d-nei Papadat-Bengescu cum cresc și cum se dezvoltă *organic* anumite sentimente. Cînd vezi că d-rul Rim o dorește și poate o iubește pe Sia, sau Ada pe Lică, te întrebi cum s-au făcut, de unde au ieșit, din ce împrejurări, aceste relații de dragoste. Sentimentele, după d-na Papadat-Bengescu, se nasc și se formează parcă prin generație spontanee.

Este foarte multă convenție în crearea acestor personagii — Lică e „canalia“. Maxențiu, „ofticosul“. Lina „femeia bună“. Desenul e conform canoanelor clasice. Tipurile sînt oarecum abstracte și „apriori“. Au *preexistat* compunerii lor. Gesturile lor n-au fost înregistrate empiric, fără plan preconceput, așa cum le prezintă viața. Metoda oarecum e deductivă. Întîi schema convențională și apoi gesturile, găsite anume ca s-o reprezinte, și nu invers, cum procedează cei mai mulți artiști. Această tonalitate abstractă a romanelor reiese și din faptul că d-na Papadat-Bengescu nu-și pune personagiile să acționeze și să vorbească singure. Ea povestește mereu *despre* ele. Ea spune ce fac, dar nu le pune să îndeplinească ele însele anumite scene ori situații. Dar roman de creație psihologică obiectivă fără acțiune directă, dramatică (în sensul teatrului) nu e posibil. Cînd autorul se rezumă să povestească numai el acțiunea personagiilor, fără să le lase să trăiască singure în voie, le dă prin însăși aceasta nu știu ce perspective de vechime, de îndepărtare și nedeterminare.

Toate acestea sînt lacune de viziune și construcție. D-na Papadat-Bengescu cade adesea și în greșeli de gust. Animată de o predilecție biologică și pesimistă, poate și din nevoia de a introduce episoade „tari“, d-sa poate prezinta descripții de felul acesteia : „Ceea ce îi plăcea mai mult era nădușeala. Ascundea momentul transpirației înadins ca să rămînă în izul ei : numai cînd începea tremurul cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămașa de tot. . .“

Din toate virtuțile artei, ceea ce e mai puțin fixat în literatura noastră e gustul. Acesta e o creație socială, un apanagiu al clasei nobiliare, o conduită aristocratică. Dar, la noi, noblețea (așa de rară) nu scrie. Burghezimea care scrie e dezorientată. Aici imită noblețea și atunci e prețioasă, aici se inspiră de la un fel de „sans façon“, anume neglijat, aici voiește să contrafacă situații „tari“, grosiere și puternice, dar care, lipsite de o anumită bărbăție, de un temperament impetuos, cad în grotesc ori trivial.

Ceea ce lipsește iarăși la noi e forma, limba literară pentru a înfățișa mediile „distinse“. *Nu avem încă limbă de conversație.* (Poate aici stă și dificultatea teatrului nostru atunci cînd nu descrie „mahalaua“, cum făcea Caragiale).

„D-ta“, „d-voastră“, sînt ori nefirești, ori vulgare.

Aceste expresii, mînuite fără dibăcie, revin mereu în romanul d-nei Papadat-Bengescu.

1927

ION PILLAT

(BISERICA DE ALTĂDATĂ)

Am scris aici mai demult* că structura sufletească a d-lui I. Pillat e aceea a unui perfect clasic. Echilibrul său sufletesc organic, spontan. Armonia diferitelor facultăți nu e rezultatul luptelor, ciocnirilor, eroziunilor, în urma cărora — abia la o anumită vîrstă — se capătă împăcarea sufletească. Acordul său intim e originar, e dat de la început, înnăscut. Probleme ori îngrijorări tulburătoare nu i se impun chinuitor. El le mistuie imediat în complexul său sufletesc, dîndu-le forma firească și aspectul cuvenit.

Caracteristica clasicului e că asimilează, adică reduce la unitatea sa specifică totul. Nu există dualism, dezadaptare în el. Nu există mai ales pentru el obstacol. Cineva a definit realitatea ca o rezistență la tendințele noastre. Însă, oricît ar fi de disperată, de contradictorie față de propriul său temperament, această rezistență este imediat dizolvată. Clasicul nu cunoaște antagonismul, opoziția față de materialul său artistic.

Se vor putea verifica și mai bine aceste considerații, dacă analizăm mai de aproape cazul estetic al d-lui Pillat. Conținutul poeziilor sale e profund tradiționalist. Sufletul său are adînci rădăcini în pămîntul țării sale. Oamenii de țară, instituțiile strămoșești, peisajul caracteristic al locului natal, acestea sînt temele obișnuite ale poeziilor sale. Volumul acesta se ocupă mai ales de o anumită lature a credinței naționale: cîntă viața monahală de mînăstire. *Arhondaricul* (una din cele mai frumoase poezii ale volumului), *Toaca* cîntă „povestea Maicii Domnului“ în lumina ortodoxă, desemnează „chipuri pentru o evanghelie“. Altădată, întrebuințează chiar de-a dreptul metrul popular ca să prezinte datinile și superstițiile poporului *(Morții)*. Dl. Pillat are același material ca scriitorii poporaniști (mai poporanist ca dl. Sadoveanu), mai mult chiar, același material ca scriitorii țărăniști din perioada *Sămănătorului*.

Dar cine nu vede deosebirea! Sufletul d-lui Pillat e rafinat și cizelat. Cultura sa e variată și adînc pătrunsă de spiritul artistic contemporan. Tehnica sa e curat modernistă. El ține seamă de toate progresele de formă ale poeziei recente și nu neglijează nici una din achizițiile ei prozodice. Chiar cînd ia metrul popular, acesta e prefăcut după invizibile, dar savante legi de artă a versului. Atitudinea strict estetică, preocuparea de artă și reușită tehnică sînt mereu prezente. Dl. Pillat pune și rezolvă, cu ocazia temelor populare și naționale, diferite probleme de creațiune poetică.

Pe oricine ar fi încurcat acest dualism între tradiție și modernism.

Excelentul echilibru sufletesc al d-lui Pillat l-a soluționat mai mult decît fericit. El a asimilat modernismului tradiția, creînd dintr-o dezarmonie, dintr-un paradox aparent o unitate vie. Toată estetica d-lui Pillat constă din acest efect de contrast între un conținut tradițional și popular și o formă savantă și modernistă. Ceea ce la alții ar fi putut duce la neplăcute dezacorduri, la contradicții interne, la lipsă de coerență, la dînsul duce la armonice caracteristice cu atît mai savuroase, cu cît sînt obținute din note mai discontinue.

Într-atît e de adevărat că nimic nu rezistă puterii de asimilare a clasicului, că nimic nu subzistă în creațiunea sa nesoluționat, nemistuit într-un fel sau altul.

1927

---

* Autorul se referă la recenzia publicată în *Viața românească*, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1923, p. 200-202, dedicată volumului de versuri *Pe Argeș în sus*.

IONEL TEODOREANU

Ionel Teodoreanu este scriitorul cel mai reprezentativ al generației noastre. Generație curioasă prin amestecul educațiilor care au influențat-o și prin idealurile care au condus-o. Sîntem mai ales o generație mixtă. Ante și postbelică față de primul război mondial. Cei mai bătrîni știu bine ce înseamnă aceasta. Cu oarecare pretenție am putea spune că noi facem legătura între cele două lumi, despărțite deopotrivă prin amintiri și prin aspirații. Dănuț, eroul principal al romanului *La Medeleni*, este, în multe privinți, adolescentul care am fost mulți dintre noi. Psihologia lui e a noastră prin atîtea caractere.

Pe atunci — „c'etait le bon vieux temps“ — se prețuia romantismul și literatura. Și existența celor mai distinși juni din acele vremuri destul de îndepărtate, era mai ales literară. Simbolismul mai avea oarecare credit, și cînd citesc predilecțiile lui Dănuț îmi amintesc — nu fără oarecare mirare — cît prestigiu avea asupra noastră fadul și manieratul Samain.

Dar ne înnebuneau pur și simplu aerele de spiritual și trist arlechin ale lui Laforgue, viața bizară, în scurta și neînțeleasa ei ardoare, a lui A. Rimbaud. Cărțile de căpătîi erau însă Baudelaire și Verlaine. Le citeam pe sub bănci, în orele de latină la Liceul Internat și, sprijiniți pe înalta lor aristocrație estetică, disprețuiam în vacanții, cu misoginismul firesc liceenilor cultivați, domnișoarele instinctive ori burghezismul ce ne părea teribil de ruginit al familiei. Zîmbeam cu indulgență unei lumi care n-avea alt defect decît că era așa cum era. Dar aceasta nu se putea pricepe atunci.

Misticismul nu făcea încă ravagii în tineret, iar Faguet (pe care-l acuzam, însă, că nu pricepe simbolismul), Lemaître și France nu erau încă belferi anoști și limitați, cum au devenit astăzi. Moravurile erau ceva mai puțin plate, ceva mai erotice și poate, deci, ceva mai ridicule. Căutam senzații, dar prețuiam și sentimentul pentru muzica sufletească pe care o provoacă. Acei pe care ne preocupa și politica eram democrați, cu promisiunea secretă și intimă ca atunci cînd vom fi maturi să desființăm toate prejudecățile, toate tiraniile și toate ipocriziile.

De toate acestea, cel puțin de unele din ele, ne aduce aminte azi Dănuț al lui Ionel Teodoreanu. Ajunși la treizeci de ani, aproape toți oamenii simt nevoia să-și lichideze adolescența și prima tinerețe. E ceea ce ar fi în ritul catolic a doua comuniune. Oamenii de rînd marchează această primă vîrstă critică prin gesturi, se însoară, devin ambițioși ori zgîrciți. Scriitorii compun romane. Scriind epopeea *Medelenilor* adolescenței sale, Ionel Teodoreanu și-a lichidat prima tinerețe. Căci un sentiment care se povestește, care devine public, înseamnă că a trecut. Se întîmplă la fel cu confesiunile de dragoste.

Lumea din *La Medeleni*, care prezintă cîteva analogii și multe diferențe cu aceea din *Viața la țară*, e lumea unei anumite clase moldovenești, astăzi în mare criză, dacă nu în deplină decadență. E marea burghezie rurală de dincoace de Milcov. Sînt oameni bogați, care trăiesc la țară și la oraș viață largă, fără griji, viață occidentală, prin tendinți, dar profund națională prin ceea ce ține de instinct și de inconștient. Există o anumită patriarhalitate orientală, făcută din lene, din glumă, din romantism, din lipsa totală a grijei zilei de mîine (ceea ce e firesc la aceste clase), dar mai ales prin lipsa totală de preocupări principale de morală ori politică, de ideologie, în fine, mai ales lipsită de fiorul religios sau mistic.

Bonomie deplină, bucuria de a trăi, viața luată sub aspectul ei amabil, spiritual și confortabil. Adăugați la aceasta o anumită fantezie veșnic în trudă ca să decoreze mereu existenţa cu mici întîmplări din planul imaginativ, să o prefacă, să-i dizolve monotonia şi automatismul. Aşa simplu, vesel şi distrat de tot ce e grav şi îngrijitor cum s-a trăit în lumea avută din Moldova în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, şi chiar pînă la războiul mondial, nu s-a trăit decît doar în Rusia în nobleţe şi în Franţa secolului al XVIII-lea. Rusia nobleţei lui Tolstoi şi Franţa, iată cele două modele ale mentalităţii boierimii moldoveneşti. Sînt defectele şi calităţile pentru care această parte de ţară românească îşi datoreşte distincţiunea şi ruina. Le-au descris Radu Rosetti ori G. Sion în *Amintirile* lor.

Va trebui cîndva descris specificul sufletului moldovenesc. Astăzi el e schiţat. Dl. M. Sadoveanu i-a dat, în literatură, baza sa istorică ancestrală şi a desenat conturul ţărănimii şi micii sale burghezii. Petre Carp şi Matei Cantacuzino i-au înfăţişat atitudinea politică, G. Ibrăileanu, ideologia. Lipsea o verigă din această definiţie a fenomenului moldovenesc. Salutăm începutul completării ei în romanul lui Ionel Teodoreanu. Era o lume moldovenească, aceea a marii burghezii care continuă sufletul şi manierele boiereşti, care nu fusese încă prezentată în literatură. Şi se vede astăzi cît merita. Ionel Teodoreanu cunoaşte bine această lume şi va continua fresca începută, într-o largă compoziţie. Prin aceasta, literatura românească, aşa de unilaterală în temele pe care le tratează, se completează cu un aspect. Am avut literatura ţărănimii, a micii burghezii rurale, a mahalalei, a funcţionărimii. A marii burghezii continuatoare şi imitatoare a boierimii dispărute ori internaţionalizate am avut prea puţin, ori deloc. Aceasta trebuie căutată în Moldova, unde a apărut mai pregnant, mai dezvoltat şi mai întîi o viaţă de curte. Ecoul modern al acestei vieţi îl descrie acum I. Teodoreanu.

Dl. Deleanu — una din cele mai reuşite, mai organice figuri ale romanului — e admirabil în nepăsare, în bună dispoziţie, în epicureismul său fără trivială jovialitate şi fără ferocitate în egoism. Cine a trăit la Iaşi a întîlnit multe figuri de acestea. Herr Direktor e specimenul civilizat, occidental, moldoveanul care nu mai vrea să fie moldovean, dar tocmai prin aceasta foarte moldovean.

Alexandru Pală continuă tradiţia boierilor artişti şi absenteişti. Rodica e „duduia", tip de gîscă moldovenească. Nu mai vorbesc de moldovenismul servitorilor. Acela e mai puţin nou. Regret mult că Ionel Teodoreanu i-a hărăzit un rol cu totul episodic unchiului Vania. Figura sa bizară şi fugitivă ar fi meritat o altă tratare. Ar fi fost poate portretul moldoveanului boem şi vagabond. (Sînt puţini, dat tot sînt.) Chiar cînd merge la Bucureşti, autorul rămîne în mediu moldovenesc. E cazul soţilor Balmuş.

Structura sufletească care cuprinde acest mediu şi aceste împrejurări e cîteodată aceea a unui realist. Ochiul lui Ionel Teodoreanu vede cu deosebită justeţă anumite situaţii. Dar în mod obişnuit gama sufletului lui Ionel Teodoreanu variază între aceste două extreme: vis şi senzualitate. Dănuţ, care e de multe ori autorul, e mereu prins între simţuri şi reverie, construieşte prin cea din urmă şi cheltuieşte prin cele dintîi. Această împerechere poate să pară discordantă. Numai în aparenţă, însă. Visătorul, tocmai fiindcă brodează alături de realitate, fiindcă nu oferă simţurilor altă supapă mai efectivă, e exasperat, în tensiune, în excitare. Pe de altă parte, senzualitatea puternică, cînd nu-şi găseşte mereu căi de acţiune directă, se revarsă în vis, îi provoacă mereu temele. Visul e de multe ori o formă a sexualităţii.

Între Adina şi Monica, iată tocmai situaţia sentimentală a lui Dănuţ. Sau între literatură şi Adina, în alte împrejurări.

Ne-am deprins, după o definiţie prea strîmtă a romanului realist, să nu amestecăm poezia cu realitatea. Romanul trebuie să fie numai cea din urmă. Cineva, plecînd de la delimitarea arbitrară şi artificială a genurilor, obiecta lui Ionel Teodoreanu că amestecă prea des în scrisul său viziunea poetică. Fără îndoială, în artă totul e problemă de grad, de dozare. Dar participarea visului la realitate nu e oprită de nici o lege de gust. Un artist original sfarmă limitele unui gen, mai dinainte precis. „Créer dans un genre, c'est ajouter à ce genre" (Thibaudet) mi se pare perfect adevărat. Nordicii, Knut Hamsun, ca şi Rosamond Lehman, aşa îşi concep romanele. Și trebuie să amintim aici de un tînăr scriitor francez, mort în război, Alain Fournier, cu al său admirabil *Grand Meaulnes*, care din punct de vedere al structurii sufletești — lăsînd la o parte procedeele tehnice — amestecă la un loc un lucid realism cu o atmosferă de basm.

Cînd se trezește din vis, senzualitatea e aproape singura realitate pentru Dănuț. Ca și cum sătul de atîta vis, ca să cîștige echilibru din reacțiunile brusce, intră în realitatea cea mai tangibilă, adică în aceea biologică, a simțurilor. Și invers, cînd acestea devin cotropitoare, tiranice, cînd alarmează sufletul, rămîne calea visului, ca un refugiu.

„Pentru Dănuț, scrisul era un refugiu, o scăpare de propriul său suflet, un fel de fetișism în care metaforele erau icoanele. Cum fugi de umbra stranie a unui cimitir și cum te bucuri să intri în prima casă țărănească întîlnită, casă plină de copii care mănîncă mămăligă la o măsuță joasă, cu mîinile mînjite, fiindcă acest decor îți alungă spaima cimitirului, așa fugea din sufletul său, refugiindu-se în metafore.

Și fiindcă sufletul era brăzdat de spaime, metaforele izbucneau impetuoase spre viață, ca hergheliile de cai sirepi, fugind de crucile de foc ale furtunilor... Adora concretul, spre a se izbăvi, prin el, de teroarea abstractului. Făcea metafore, cum își astupă femeile ochii și urechile cînd le e frică prea tare...“ Alternanță de spaimă și voluptate, de umbră și de lumină, de spleen și delir. Aceste contraste hotărîte sînt rare la omul matur. Din contră, ele constituiesc însăși esența sufletului adolescent. Atunci sexualitatea sporește ca într-un neobosit caleidoscop infinitatea imaginilor. Adolescentul nu poate trăi cu silogisme și cu bun-simț, fiindcă nu urmărește încă nici un scop practic. El *trebuie* să divagheze. Imaginile fac parte din atmosfera acestei vîrste. Ca s-o facă înțeleasă, Ionel Teodoreanu a adunat nu numai imaginile care se perindă în capul lui Dănuț, dar a descris aceste imagini tot cu imagini, adică a făcut înțeleasă „teoria cunoașterii“ adolescente cu propriul său instrument.

Era metoda cea mai indicată și cea mai adecvată vieții pe care o trata și o exprima. Ni l-a descris pe Dănuț cu mentalitatea lui Dănuț, adică l-a lăsat să plutească în

ambianța care-i convenea mai bine ; chiar cînd vorbea autorul, vorbea ca și Dănuț. Atmosfera nu se altera, nu se înstrăina. L-a pictat cu propriul său penel. Era greu de găsit procedeu mai fericit ca să împace mai bine conținutul cu expresia, scopul cu mijlocul. De aceea, redarea psihologiei vîrstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura noastră și, prin adîncimea ei, se poate considera comparativ cu marile literaturi occidentale.

Criticul A. Thibaudet susține că Taine și-a ratat romanul său *Etienne Mayran* fiindcă eroul era adolescent și sufletul adolescenților nu e interesant. Toată lumea știe un lucru mult mai simplu : că Taine și-a greșit romanul fiindcă nu avea talent literar propriu-zis. Era prea critic ca să creeze. Iar afirmația că sufletul adolescent nu e interesant e mai mult decît discutabilă. Mai întîi, toate sufletele sînt interesante pentru artist. Și eroul, ca și omul banal. Dar mai ales e interesant adolescentul, în care se încrucișează două drumuri, se zbat două suflete, unul care rămîne în urmă, copilul, și altul care năzuiește înainte, omul. La această primă perioadă critică, viața — oarecum alarmată —, primind cea dintîi amenințare, cea dintîi oprire prin barierele maturității care se anunță, e în maximul ei de pulsație. Intensitatea e vibrantă, vitalitatea ajunge la paroxism.

Nenumărați autori au descris cu predilecție, găsind-o extrem de interesantă, vîrsta critică între 45 și 50 de ani. Atunci se decide între maturitate și bătrînețe. Dar tot așa de capitală e vîrsta de 18 ani. Și acolo se desenează o mare răspîntie a vieții. Aici, viața care începe, dincolo, viața care sfîrșește. Ca să se reprezinte un elan vital așa de impetuos trebuia o compoziție specială. Din instinct, Ionel Teodoreanu a găsit-o.

Mi se pare că i s-a obiectat lipsa de evenimente, de conflicte tragice, lipsa de acțiune, de evoluție epică. S-a uitat, însă, că viața prea bogată izbucnește, nu se desfășoară.

Bergson, filosoful vieții și al tinereții, combate undeva ipoteza biologică, spencerismul, după care evoluția vieții s-ar fi făcut unilinear : o speță s-a transformat în altă și așa mai departe. După el, transformarea s-a făcut altfel.

A existat inițial un elan de viață așa de impetuos, încît a explodat în mii de direcții, ca gloanțele unui șrapnel. Speciile au pornit exploziv toate deodată. Omul, insecta, reptila și planta, fiecare reprezintă un sens al exploziei.

Nu știu dacă în biologie lucrurile s-au petrecut exact așa și dacă felul acesta de transformism e singurul. Mai probabil că ambele feluri de evoluție sînt posibile. Cînd impulsiunea inițială e prea vie, cînd materia care se modelează e prea exuberantă, evoluția cea mai probabilă e cea explozivă. Așa trebuie să fie manifestările, conduitele tinereții. Cînd e vorba de persoane mature, cu obiceiuri tihnite, atunci desfășurarea evenimentelor unul din altul unilinear, epic, e mai firească. Pentru romanul adolescenței, nu era posibilă altă compoziție.

„Evenimentul“, care caracterizează mersul epic al acțiunii, presupune descompunerea vieții în cîteva momente culminante, văzute în mare, printr-o viziune telescopică, în care se descrie o linie de viață oarecum punctată, fără continuitate, cu spații albe, cu lacune. Nu sînt înregistrate decît punctele care sar în ochi. Dar „evenimentele“ sînt compuse și ele dintr-o mulțime de acțiuni mai mici, imperceptibile. Oamenii maturi fac economii de viață ca să poată trăi, din cînd în cînd, discontinuu, cîte o împrejurare mai esențială. Ei aleg, fiindcă au puțin. Ei preferă evenimente, fiindcă nu pot să se cheltuiască, să se împrăștie tot timpul în acțiuni mici. Tinerii, însă, trăiesc tot timpul, se irosesc mereu, viața lor e continuă, nu întreruptă prin pauze ca la bătrîni. La ei nu se pot înregistra evenimente, fiindcă nu sînt lacune, fiindcă trăiesc mereu, sînt tot timpul vii, în tensiune. Nu se poate stabili contrastul între calmul obișnuit și agitația din momentele de criză. Bătrînii selectează, sistematizează. Viața lor e desenată de scopuri. Tinerii nu urmăresc nimic, nu aleg nimic, viața lor se revarsă. Tinerii trăiesc tot timpul evenimente mici, adică n-au deloc momente culminante. Viața lor nu poate descrie, deci, o curbă epică unilineară, cu gradațiile ei, de conflict, de acțiune, cu contrastele ei de inerție și tensiune, viața lor nu se desfășoară liniștit, previzibil, pe o linie trasă mai dinainte. Ea e impetuoasă și izbucnește în toate părțile. Pentru ei totul e important, totul e puternic. Ceea ce pentru noi e simplu și neglijabil, pentru ei e „eveniment“.

Dacă Ionel Teodoreanu ar fi fixat romanul său într-o dezvoltare clasică, într-o acțiune selectată din momente mari și prea caracteristice, n-ar fi putut lăsa impresia vioiciunii, a tinereții, a forței inepuizabile, a împrospătării veșnice. Eroii săi trebuiau să trăiască toți deodată, în mod anarhic, cu fantezia, cu nervii, cu conduita lor imprevizibilă și neastîmpărată. Compoziția romanului lui Ionel Teodoreanu amintește procedeele de evoluție ale însuși elanului vital.

Ceea ce impresionează, așadar, în *La Medeleni* e o bogăție de viață neînchipuită. O pădure tropicală în care vegetația iese din orice, din umezeala aerului, din fecunditatea pămîntului. Dar toată această vibrare continuă, această împletire inextricabilă de linii de viață, are și inconvenientele ei. Cîteodată se poate spune despre romanul lui Ionel Teodoreanu că are „le défaut de ses qualités“. E așa de încărcat, așa de plin, că apare congestionat. E gata să izbucnească : există în el prea multă încordare. E prea nutrit. E mai mult decît bogăție, e obezitate. Tensiunea, care se impune cititorului la lectura lui, îl obosește și-l zăpăcește. De aici reiese și impresia de încărcare, de ornamentație prea grămădită, într-o arhitectură barocă. Din stilurile arhitectonice, acela care are cele mai multe analogii cu romanul lui I. Teodoreanu e „rococo“-ul. Și acolo prea multe linii mărunte încălecate unele peste altele, prea multă preocupare de ornamentație (aplicații străine, de metal, de lac, de culori, de auriu), prea multă atenție detaliului, care devine un scop în sine, depășește rolul de mijloc modest în redarea unui tot armonios.

Am spus mai sus că imaginile sînt indispensabile materiei romanului *La Medeleni*. Tinerețea are nevoie de acest stil. Altfel rămîne neînțeleasă. Imaginea e un mijloc ca să redea viață, dar aici ea devine un scop. Totul e problemă de grad, de măsură.

Și fiindcă sîntem la capitolul rezervelor, să mai adăugăm unul. Atitudinea autorului în fața materialului său îmbracă cîteodată un aspect prea literar. Nu mai vorbesc de nenumăratele citații din Samain, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé puse acolo desigur ca să definească psihologia lui Dănuț, june poet, intoxicat enorm de literatură. Dar era nevoie chiar de citația textelor ? Nu se putea aminti doar că anumiți autori îi sînt preferați ? Psihologia nu cîștigă nimic prin textul versurilor.

Însăși optica autorului e cîteodată atinsă de literatură. Ea transpune o lume văzută literar, adică prea reliefat, preocupată de contraste de efect. Cînd trebuie să dea firmă unei crîșme, I. Teodoreanu o numește : „La musca vădană“, un erou se cheamă „Minodor Stratulativ“. Se va zice : dar aceste nume există. Ei și ? De ce autorul le-a ales tocmai pe acestea ?

Un capitol se cheamă *Il était un petit pommier.* Apoi prea multe hors-texturi : „quand j'ai bu du vin clairet“... „unu Ilă Duduilă“... „Ești caș toporaș“... „Die Rose, die Lilie, die Taube“... „Je haïs le mouvement qui déplace les lignes“ etc. Scrisorile Olguței sînt prea ticluite. Sînt apoi în *La Medeleni* prea mulți zarzări înfloriți, prea mult parfum de gutui și prea mulți hulubi. Astfel lumea nu mai e privită direct, înregistrată, din observație pură și simplă. Între simțurile autorului, între puterea sa de observație și expresie, se interpun canoane, reminiscențe, rețete, atitudini artificiale de prefacere a realității în sensul unui efect mai dinainte voit. Spontaneitatea e filtrată printr-o artă subtilă, dar totuși nu mai puțin artificială. Se vede prea ușor cultura literară a autorului, conștiința sa excesivă, intenția sa voită de a întrebuința cutare ori cutare artificiu. Viața e colectată și redată după un specific exagerat, care nu are aroma naturii, ci pe aceea a bibliotecii. Afară de cele lămuritoare pentru sufletul eroilor și de cele pline de poezie, unele comparații sufăr de literaturism. Iată una luată la întîmplare : „Toate amintirile se alterau, ca prăjiturile cu cremă vara“. Aici comparația nu e nici proprie, nici poetică. E pusă pentru un anumit efect, care tocmai din această cauză e ratat.

Spiritul literar, adică în cazul de față conștiința prea mare a creației, duce la un fel de spirit de sistemă. Se rotunjește după un plan prea precis, prea dogmatic, caracterul personagiilor. Ca să li se dea nota caracteristică, desenul e caricatural cîteodată. De cele mai multe ori, Ionel Teodoreanu e un psiholog adînc. Sînt personagii în romanul său care vor rămînea. Sînt unele definitive. Dl. Deleanu, Rodica (puțin cam prea mult „vai !“), Puiu, Tonel. Altele încă foarte reușite : Mircea Balmuș, băiatul timid și silitor, d-na Balmuș etc., etc. Nu mai vorbesc de Dănuț.

În unele locuri, situațiile sufletești sînt schițate remarcabil. Iată, de pildă, o pagină minunată de psihanaliză : începutul (fatal platonic) al dragostei lui Puiu pentru Olguța. Cînd încep să se deștepte simțurile, ele iau calea indirectă și imită mulajul unor afecțiuni deja cunoscute : acela al dragostei pentru soră, al compătimirii, al devotamentului. Senzualitatea nu începe brusc, direct, decît la copii inferiori. Și, apoi, dragostea adevărată e totdeauna suprasexuală.

Iată cum iubea Puiu : „Pe Olguța îi plăcea să și-o închipuie toamna, în odaia de la Iași a Monicăi. Ar fi vrut s-o știe bolnavă, puțin, nu mult, s-o doară gîtul, de pildă. Să-i fie frig. Să fie ceva mai palidă, mai puțin energică. Înfrigurată, să aibă un șal pe umeri și să stea zgribulită, în fundul divanului. Leila să toarcă. În sobă să ardă focul. Olguța să fie îmbrăcată în haine de toamnă, cu puțin miros de naftalină, rochie de culoare închisă, neagră mai ales, ghete înalte. O îmbrăcăminte de doliu.

El să stea la picioarele divanului, sau la picioarele Olguței. Afară frig, burniță. Să fie și el bolnav, ca Olguța să se arate blîndă cu el. Să fie zi de școală : nici o sărbătoare nu-i mai sărbătoare decît o zi de școală petrecută acasă, cînd știi că toți colegii stau în bănci. Olguța să privească spre fereastră. El să mai puie lemne pe foc. Să vadă mormanele de jar sclipind în umbră și să audă clocotul muzical al apei din samovar. Să se facă seară.

— Noapte bună, Olguțo.

— Noapte bună, Puiule.

...Și să-i sărute mîna...“

Găsesc acest pasaj cu totul remarcabil.

Olguța este cu siguranță un tip. E însă un tip prea „caracteristic“, prea șarjat. E în perpetuă tensiune. Încordarea ei, fără umbre, fără variații, e monotonă. Și, la urma urmei, e anostă. Dar intenția autorului n-a fost s-o zugrăvească așa. Se vede bine că el admiră puțin tipul Olguței, care, cum se zice, îl „epatează“. Scrisorile pe care le scrie sînt iritante în maniera lor veșnic aceeași. Nici un incident, nici un episod din care să putem surprinde și altceva în sufletul acestei fete și care să ne repauzeze. Un asemenea personaj, în realitate, ar fi peste măsură de enervant. Dar autorul n-a voit s-o prezinte așa. Și — după părerea mea — el a scăpat o admirabilă ocazie de a varia puțin acest tip. Ar fi putut înfățișa direct începutul de dragoste al Olguței pentru unchiul Vania. Ar fi prezentat astfel și un alt aspect al acestei ființe teribil de simplificată. Ar fi făcut-o puțin tristă, puțin gînditoare, puțin posomorîtă ; ar fi *umanizat-o* puțin.

Dar dacă tipul Olguței e prea unitar, prea aranjat, prea consecvent același, există altele care — mai puțin studiate — ajung șovăitoare.

Această șovăire reiese, poate, și din lungimea detaliilor, înfățișate de multe ori pentru ele însele, și nu ca subordonate liniei principale. Trebuie să mărturisesc că, ținînd seamă de toate deliciile lecturii, romanul e totuși prea lung. Maniera lui e discursivă și, prin atenția care se dă amănuntului, amintește de procedeul analitic al unor naturaliști.

Dar nervii moderni vibrează în viteză. Răbdarea și supunerea resemnată la realitate e o virtute dispărută. Arta modernă în toate manifestările ei e sintetică. În pictură, ansamblul nu se mai recompune din detalii insistate, așa cum proceda spre admirația tuturor, altădată, Claude Monet. Expresionismul modern se reduce la cîteva linii esențiale. Și urmărește un caracter predominant, care se înfățișează cel mult într-o schemă.

De multe ori numai indicații, puncte de vedere, completate apoi de dispoziția noastră mentală. Dacă ar trebui să aleg pe scriitorul european cel mai opus, mai antipodic lui Ionel Teodoreanu, acela ar fi, fără îndoială, Jean Cocteau. *Le grand écart* și *La Modeleni* sînt între ele ca ziua și noaptea. Dar aceasta nu înseamnă deloc că procedeul lui Ionel Teodoreanu nu e perfect legitim. E vorba de caracterizare, nu de preferință.

Legat de generația mea, m-am ferit, poate, să nu fiu influențat de atîtea motive extraliterare. Ionel Teodoreanu este astăzi, din toate punctele de vedere, o realitate a literaturii noastre. Dar este încă și o speranță. Cei de o vîrstă cu el trebuie să-i aducă laudele și să-și formuleze temerile.

Și apoi Ionel Teodoreanu ne-a înălțat la un nivel de la care ne-a dat dreptul să fim pretențioși. El e astăzi cel mai reprezentativ prozator dintre tineri. Romanul acesta, fără îndoială, e începutul unei serii care va urma. După confidențele adolescenței vor veni preocupările maturității. Ceea ce a încercat pînă acum, adică epopeea tinereții, e impunător. Ne-a descris în pagini de adînc realism și de înaltă poezie o perioadă a vieții pentru care a găsit mijloacele cele mai indicate ca să ne-o sugereze, să ne infiltreze direct pulsația ei inițială, clocotirea de trăire abia conținută. În toate acestea, a arătat, pe lîngă calitățile de romancier, pe acelea de scriitor, de stilist interesant.

Cititorul să ne ierte încă o citație pentru care va fi recompensat prin calitatea poeziei și a formei. E vorba de primele semne ale dragostei lui Mircea : „În sufletul lui Mircea era ca o mirare care prefăcea conturul sufletului și al gîndurilor. O mirare... Înaintea primăverii trece un vînt. Trece un vînt pe străzi, printre case, magazii, biserici, printre oamenii preocupați, care se duc la treburile lor de toate zilele, într-o zi ca toate zilele.

Și deodată, un trecător — tînăr sau bătrîn, femeie sau fată — ridică ochii, ascultă, privește, respiră... Ce s-a întîmplat ? A înflorit o zare ? Au rîs mălinii undeva înainte de vreme ? Au respirat violetele într-o pădure ? A zburat un înger nevăzut din ceruri și s-a dus iar înapoi, cu parfum de toporași în aripi ? Cine știe !

Nu s-a întîmplat nimic... Cine știe !

A trecut un vînt înaintea primăverii printr-un oraș. Și capetele trecătorilor se ridică. Cerul pare că a venit. Un trecător zîmbește altuia fără să-l cunoască. Fiecare ar vrea să facă semne de bună venire cuiva. Nu-i nimeni. E o mirare ; orașul e altul, oamenii sînt alții. Undeva un glas începe să cînte. E o mirare pretutindeni, pe urma unui vînt care a fluturat soare, perdele, plete, suflete...“

Adîncă şi minunată poezie psihologică! Dar înainte de toate, minunată tinereţe. Poezia e tinereţe şi tinereţea e dragoste. Pe acestea Ionel Teodoreanu ne-a făcut să le simţim încă o dată, adică să reîntinerim. Îi sîntem recunoscători ca tuturor adevăraţilor artişti.

Încotro se va îndrepta de acum înainte talentul său? Pascal spune: „La vie heureuse commence par l'amour et finit par l'ambition“. Ceea ce, tradus în alţi termeni, înseamnă că într-o viaţă completă, după dragostea tinereţii, încep preocupările de conştiinţă, problemele tragic omeneşti, valorile maturităţii. Poate că acesta e şi destinul lui Ionel Teodoreanu, ca al nostru al tuturor.

1927

T. ARGHEZI

După ce ai lăsat din mînă volumul de versuri al d-lui T. Arghezi, *Cuvinte potrivite,* o impresie se ridică deasupra tuturor celorlalte: amestecul de sublim şi stîngăcie, de măreţ şi mizerabil, de perfecţie şi ratare. Imaginaţie aci grandioasă, atingînd simbolul sau mirajul, aci delicată şi miniaturistă, nuanţată pînă la vecinătatea subtilităţii, epitete viguroase, adînc caracteristice, imagini pline de gîndire prescurtată, sugestii insinuante care se strecoară pe furiş în suflet şi în tot corpul, transformă tot ritmul visurilor şi-l umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăştia farmecul. Şi pe urmă, numaidecît, un fel de silnicie a versului, căutări îndelungate şi nimerite alături, accepţie greşită a sensului unui cuvînt, ritmuri chinuite, forţate, cuvinte schimbate fără abilitate ca să iasă o rimă (între altele, de pildă, *deşti* în loc de *degete).* Cîteodată lipsa de îndemînare expresivă se transformă în neglijenţă sau licenţă intenţionată, voită. Se teoretizează astfel într-o voinţă preconcepută, ca să se justifice o insuficienţă. Totuşi, efectul final ne apare puternic, în afară şi pe deasupra acestor stîngăcii şi parcă tocmai din cauza lor. Din toată producţia literară a d-lui Arghezi reiese aceeaşi impresie: *o mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare.* Un formidabil elan oprit un moment în desfăşurarea lui de o neputinţă de realizare.

Acest detaliu funcțional cînd e înscris într-o organizație sufletească puternică produce anumite tulburări. Structura unui om normal, voiesc să spun banal, e făcută dintr-o anumită echivalență între forța disponibilă și expresia treptată a acesteia. Pe măsură ce se adună, energia mintală se și cheltuiește. Nu rămîn resturi, amînări, nu rămîn depozite. E ca un nor care, de îndată ce se înfiripă din evaporațiuni, cade imediat în ploaie. Aceasta e facilitatea supremă : lipsă de inhibiție, de economie, de agonisire. Curgerea continuă fără răgaz. Cum ritmul cheltuielii e imediat, el întrece cîteodată în viteză pe acela al strîngerii de energie. Lipsită de sfincter sufletesc — dacă se poate spune —, limbuția se epuizează în tot momentul. Se știe că facilitatea excesivă e semnul deșertăciunii, dacă nu al nulității. Cel ce cheltuiește mereu e destul de des cu buzunarele goale.

Se întîmplă însă altfel cu spiritele celelalte care strîng și cărora nu le e dată această ușurință de cheltuire. Cînd e vorba însă și de temperamente bogate, adînci ori viguroase, pline de energie, de neastîmpăr sufletesc, atunci imposibilitatea exprimării duce la comprimare. Dar expresia comprimării excesive e explozia. Efectul produs la temperamentele normale care au supapa regulativă a facilității e o expresie curentă, banală, incoloră. Ea aduce acel stil „agreabil“, „simpatic“, clar, fără surpriză, fără virtualități intrinsece de putere conținută.

Dl. Tudor Arghezi nu e din aceste din urmă temperamente. Lipsa sa de facilitate îi încarcă sufletul pînă la o tensiune neobișnuită. Cînd i se întîmplă cîteodată să izbucnească, întrece chiar efectul dorit. Expresia e grea de toată apăsarea sufletului reținut atîta vreme. Atunci cuvintele poetului sînt neîntîlnite, formulele sale sînt excesive, epitetele sînt rare, pline de sensuri neîntrebuințate încă. Săgeata e trimisă mai departe de spațiile bătute, fiindcă coarda arcului e prea mult întinsă. Izbucnirea atinge terenuri virgine neexplorate încă, trece dincolo de ceea ce poetul vrea să spună, cuvîntul merge fatal dus de o mișcare oarbă și lepădat dincolo de unde ne e obiceiul să mergem toți ceilalți. O scînteie care atinge vîrfușorul de fosfor al unui chibrit produce o slabă licărire, dar lipită de grămada unui praf de pușcă azvîrle în aer orașe întregi ori stînci nedezlipite.

Încurcat și enervat mereu de rezistența pe care i-o opune expresia, dl. T. Arghezi se opintește odată brusc, sfarmă toate lanțurile și spune mai tare și mai minunat decît oricine ceea ce are de spus. Să citească oricine un rînd de dl. T. Arghezi. Va simți atunci din ce rezervă inițială de forță pleacă cuvîntul totdeauna încordat, încărcat cu toată comprimarea care l-a apăsat. Coarda care-l trimite nu e niciodată flască. El pleacă rar, dar totdeauna pornește încărcat ca un cocoș de pușcă. Iată cum lipsa de facilitate, care poate să apară ca un neajuns, aduce tocmai acea teribilă energie a stilului d-lui Arghezi.

Că aceasta e construcția sufletească a d-lui T. Arghezi putem s-o vedem și din alte considerații decît cele pur estetice.

În unele din articolele sale, mai ales din polemicile sale, d-sa ne apare ca un spirit revoltat. Dar revoltat contra cui ? N-am putea preciza. Mai degrabă contra tuturor și contra toate. Revolta sa nu e limitată la un domeniu social ori moral precis, ea n-are obiect. După momente, el se indignează pentru lucruri care i-au plăcut ieri. Totul depinde de moment. Revolta sa nu stă în calitatea sau defectul obiectului, nu e canalizată, captată regulat, cu predilecții și preferinți. Ea stă în firea, în mecanismul sufletesc al d-lui Arghezi : e funcțională. Această stare de predispoziție — dacă se poate spune „în alb“ — pentru orice revoltă se cheamă anarhism. Dl. Arghezi e un anarhist. Oameni cu exprimarea facilă pot fi și ei revoltați. Dar ei își aleg un singur gen de revoltă, se adaptează la o singură negație.

Temperamentele puternice, cînd nu se pot ușura zilnic, duc la revolte continue și disproporționate.

Fără îndoială, totul nu trebuie pus numai pe organizația psihică care nu permite supape rezonabile. Nu trebuie uitat că dl. Arghezi a fost monah. Viața bisericească nu se poate acomoda cu temperamentele puternice fără răzbunări derivate ori întîrziate. Nu se poate interzice viața într-un organism viguros, fără ca ea să țîșnească plină de indignare. Și nu trebuie uitat însă că dl. Arghezi era tînăr, adică influențabil, atunci cînd anarhismul era puternic în Europa, pe timpul lui Caserio, al nihilismului rusesc (așa de frecvent în Elveția, unde d-sa a stat, mi se pare, multă vreme) și al ecourilor sale literare ca Laurent Tailhade, Octave Mirbeau etc.

Polemismul său excesiv, crud, exasperat, dovedește toate acestea. Alții atacă ca să pună pe cineva la locul său, adică să-l diminueze relativ. Dl. Arghezi nu atacă decît ca să desființeze. Pentru d-sa nu există puncte vulnerabile de care morala și cavalerismul fad și mediocru interzic să te atingi. El atacă pe adversar în orice punct debil, oricare ar fi el : insuficiențele, descompunerile (cîteodată mai ales acestea), ori monstruozitățile fizice, slăbiciuni ori nenorociri familiale. Nu găsesc în această privință decît un singur scriitor care-i seamănă. E Octave Mirbeau. Aceeași greață decisivă, metafizică pentru animalul-om, aceeași radicală mizantropie pentru descompunerea putredă a mașinii omenești, de la scatologie la aspectul cadavrului și la infecția secrețiunilor. Obiecțiunile mari ale d-lui Arghezi par a fi îndreptate mai ales contra fiziologiei omenești. E în aceasta un accent de purist, aproape de spiritualist profund ofensat. Nimeni n-are în țara noastră, nici măcar dl. Cocea, geniul batjocurii ridicat pînă la înălțimi metafizice ca dl. Arghezi. Poezia sa *Blestemul* e unică în literatura noastră. Poate puțin cam intenționat senzațională, ea e totuși semnificativă.

Iată cîteva din aceste accente ale unui suflet comprimat, demne de Byron :

Pe tine, cadavru spoit cu unsoare,
Te blestem să te-mputi pe picioare,
Să-ți crească măduva, bogată și largă,
Umflată-n sofale, mutată pe targă.
Să nu se cunoască de frunte piciorul,
Rotund ca dovleacul, gingaș ca urciorul.
Oriunde cu zgîrciuri ghicești mădulare,
Să simți că te arde puțin fiecare.
Un ochi să se strîngă și să se sugrume,
Clipind de-amăruntul întors către lume.

Celalt să-ți rămîie holbat și deschis
Și rece — împietrit ca-ntr-un vis.

. . . .

Necazul tău mare să-ți dea voce mică,
Să urli, să n-auzi, să vezi că ți-e frică.

. . . .

De glezne tîrîș să-ți atîrne
Ghiulele de capete cîrne,
Rînjite, scrîșnite, nerăzbunate :
Măceluri, osînde, păcate...

Am citat numai cîteva din aceste blesteme. Dealtfel, dl. Arghezi ne anunță că ele nu reprezintă decît un „fragment“ și că va reveni. Înțeleg că o asemenea temă poate fi tratată numai din plăcerea tehnică a virtuozității. Dar ea presupune, totuși, și un fond sufletesc „nerăzbunat“. Nu-i vine nici măcar prin minte să blesteme decît aceluia care a suferit mult fără să poată spune.

Și cinismul d-lui Arghezi trebuie înțeles la fel. Are nevoie să denunțe aspectele gingașe, delicate, elanurile idealiste, sublime, înalte, ca pornind din aceeași murdărie. Simte o plăcere să înjosească, să deziluzioneze, să ofere viziuni de dezgustătoare descompunere. Iată cîteva rînduri din una din acele viziuni :

Chiar stelele sfințite
și pure la-nceput
Au putrezit în bolta
visărilor străbune
Și zările, mîncate
de mucegaiuri, put.
A năzuit un clopot
să sune liturghia
Și bronzul lui, ca scrumul,
din turn s-a risipit.

Iată cum aceleiași neputinți de exprimare și cheltuială facilă se datoresc în același timp și necazurile, rancunele, nevoia de pîngărire, dar și cele mai înalte valori artistice din opera d-lui Arghezi.

Și cînd încetează ura și polemismul, cînd poetul rămîne pur contemplativ, atmosfera nu e mai înviorătoare : în general, o viziune tristă, decadentă, o viziune de toamnă, de furtună, de sterilitate, de groază, de ciocnire apocaliptică, de frămîntare și neputință.

După cum ne spune undeva poetul, sufletul său e o criptă în care n-a mai rămas decît scrum.

În adevăr, energia înăbușită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a zvîrlit lava, vulcanul stins nu mai are decît cenușă. Sentimentul, iubirea, înduioșarea s-au consumat, s-au topit de arșița internă. Sufletul e secătuit de forțele vii ale dragostei. Emoția proaspătă a murit. Nu mai rămîne decît inteligența. Omul înregistrează, dar nu mai iubește ceea ce înregistrează.

Tare sînt singur, Doamne, și piezis !
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndîrjirea-i vie.

Tînjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aștept crîmpeie mici de gingășie,
Cîntece mici de vrăbii și lăstun
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor subțiri cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceață,
Nici chiar aroma primei agurizi
Și prins adînc între vecii și ceață
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

(Psalm)

Aceste versuri dezolate amintesc de acea „sécheresse d'âme“, de care se plîngeau unii credincioși medievali.

Sau în altă parte :

Dar ziua care trece
Și mă rănește-n treacăt,
Îmi umilește cîrja,
   Îmi încovoaie crinii,

Și inima-mi urmează
   s-atîrne ca un lacăt
Cu cheile pierdute,
   la porțile luminii.

Această poezie e o formă de cunoaștere. Nimic mai puțin sentimental. Sursa e direct cerebrală. Cu multă bunăvoință abia am putea descoperi ici și colo cîte un crîmpei de sentiment, cîte-o slăbiciune emotivă. Astfel, în unele locuri ni se pare că poetul se lasă muiat de sentimentul trecutului, singurul mai clar exprimat în această poezie de stări intelectuale. Trecutul, adică tinerețea, are mare preț în sufletele deziluzionate. Ea aduce parfumul unei existențe care a fost odată proaspătă, veselă și încrezătoare.

Iubirea noastră a murit aici.
Tu, frunză, cazi, tu, creangă, te ridici,

Atît amar de ani e de atunci !
Glicină, tu, tu florile-ți arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi plopi adînci, cu voci și șoapte multe ?

Voi ați rămas întorși tot spre apus,
Voi creșteți toți de-a pururea în sus.

N-o mai zăriți, din vîrfuri, nicăieri ?
Știți voi ce vorbă este vorba „ieri“ ?

(Oseminte pierdute)

În altă parte :

Aici, unde-a murit trecutul,
Mă plimb ca într-un mormînt,
În care sînt
Legat s-ascult cum tace lutul,
Pe cînd în suflet toarce mutul
Regret, înfășurat în vînt.

(Sfîrșitul toamnei)

Sau :

Şi sufletul geme muşcat de trecut
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut.

(Prigoana)

Încă în alte cîteva poezii, refrenul acesta revine pe un timbru emotiv. În ele pluteşte o atmosferă decadentă, baudelairiană, de regret şi melancolie. Încolo însă autorul e departe de orice înduioşare. Găsim mai degrabă ironia rece. Lucrurile mari, sublime, demne de veneraţie, de declaraţii şi de vorbe mari pentru alţii sînt scoborîte de dl. Arghezi, printr-o comparaţie plină de umor, la proporţia lor pămîntească.

Pavel din Tars e-acum zaraf sărac
Şi Chrisostom băiat de prăvălie,
Iar Sfîntul Duh, închis în colivie,
Făcutu-s-a un pui de pitpalac.

În general, însă, poezia d-lui Arghezi ne înfăţişează, ca şi ştiinţa, o serie de raporturi. Fireşte acestea sînt exprimate prin comparaţii şi prin imagini, în loc să fie însoţite de argumente şi deducţii. Poezia d-lui Arghezi nu demonstrează, dar revelează şi ea. Şi mai este ceva. Ştiinţa se bazează pe o serie de raporturi coerente între concepte. Dl. Arghezi alcătuieşte şi el o disciplină cu care fură cîteva aspecte necunoscute legîndu-le între ele. Numai că aceste aspecte ale existenţei nu se ridică pînă la concepte, ci rămîn pînă la gradul de simboluri. Simbolul e exprimare concretă, printr-un semn, desen ori imagine a unei stări de lucruri. Generalizarea nu merge pînă la noţiunea încorporată în cuvîntul abstract. Ea se mulţumeşte cu un semn. E procedeul magiei. Se ştie însă că magia e începutul ştiinţei, o ştiinţă imaginativă şi naivă, bazată pe primele apropieri pe care le facem între lucruri, pe cele dintîi concordanţe care apar şi pe care nu mai aşteptăm să le controlăm.

O simplă coincidenţă sau asemănare, cum e aceea între un om şi portretul lui, ne duce la concluzii de generalizare ca şi în ştiinţă. Cînd vrăjitorul străpunge cu fierul roş haina inamicului său, crezînd că această pedeapsă îi atinge chiar persoana, el se bazează pe o serie de raporturi de vecinătate între om şi haina lui, pe care le crede reale. Magia e o ştiinţă romantică, în care imaginaţia depăşeşte mereu datele realităţii.

Magia admite raporturi alogice de simboluri, sau de fenomene inexistente, închipuite. Iată de pildă ideea de timp. Ştiinţa consideră timpul şi omogen şi măsurabil. Dar această ordine, decretată ca singura valabilă, se poate schimba. Dl. Arghezi presupune alte diviziuni, alte relaţii între clipe. Există timpul obişnuit, omogen, timpul pe care-l deosebim cu toţii, şi apoi legătura variabilă a orelor între ele, timpul ceasurilor luate în parte :

Cîtă vreme n-a venit,
M-am uitat cu dor în zare.
Orele şi-au împletit
Firul lor cu firul mare...

(Melancolie)

sau :

Prin aer, timpu-i despărţit de ore,
Ca de mireasma lor nişte garoafe...

(Arheologie)

sau :

Cînd am plecat, un ornic bătea din ceaţă rar,
Atît de rar că timpul trecu pe lîngă oră.

(Despărţire)

Autorul *Cuvintelor potrivite* are gusturi şi predilecţie de alchimist. El alcătuieşte universul după alte legi. Presupune elementelor alte afinităţi, le leagă şi dezleagă între ele după alte procedee. Cîteodată, ca în *Prigoana,* are viziuni de Sabat, în care zmeii, demonii, ţestele de mort, monştrii, ciclopii se zbat, se încolăcesc sub biciul lui Satan. Nu lipseşte nici *Bufniţa,* care prezidează clasicul laborator lugubru al vrăjitorului. Iar în poezia *Vraciul* e descrisă puterea, averea şi sufletul vrăjitorului. În *Satan* ne transmite direct senzaţia stranie a demonului.

Imaginația d-lui T. Arghezi, cînd reconstituie universul, îl prezintă condus de semne misterioase, de puteri nevăzute. El are senzația directă a haosului universal, a devenirii eterne, a descompunerii, a destinului misterios, a forțelor oarbe sau perfide care ne veghează ori ne pîndesc. Marea, norii devin forțe înfricoșătoare. Are viziunea religioasă, sau, mai degrabă — cum spuneam mai sus — pe aceea magică, fiindcă religia presupune nu numai o anumită explicație a firii și o intuiție a infinității și enigmei sale, dar și sentimentul pietății, al adorării, al venerației, care mi se pare că lipsesc d-lui Arghezi. Imaginea sa despre lume e a unui păgîn înfricoșat. *Psalmii* săi sînt dezolați, dar reci. Sufletul lor caută mîntuirea, dar e uscat, nu mai iubește. Strigătul lor e tocmai neputința credinței. Magia, însă, oferă intuiția tuturor disponibilităților care se găsesc peste granițele pipăitului și ale măsurabilului. Bănuiala acestei întocmiri, capricioase și enigmatice, ca soarta și ca moartea, o are și dl. Arghezi. Dar o are oarecum intelectual. Imaginația sa se aprinde ca o flacără orbitoare de lumină, dar fără căldură. E din familia vracilor, a căutătorilor de esențe ultime, de elixiruri și filtre, dar nu din aceea a preoților, a sfinților și a apostolilor. În evul mediu, dl. T. Arghezi ar fi fost ars de viu. El e mai aproape de doctorul Faust decît de Saint-François d'Assise.

> Eu mă fălesc că nu vînd ca atîția
> *Tezaurele mele : Nici nu știu*
> Dacă pe piață Dumnezeu cel viu
> S-a ieftenit mai mult decît tărîțea.
>
> Mormînt închis la zgomotul de-afară,
> Contemplu-a cîrtiților bucurie,
> Lingîndu-și puii cu idolatrie,
> Băloși, subt steaua mea polară.
>
> *(Vraciul)*

În toate acestea are un rol însemnat, desigur, și momentul literar în care s-a format poetul. Dl. Arghezi ține, printr-un aspect al poeziilor sale, de simbolism. Către sfîrșitul secolului trecut, și-a compus primele poezii. Plutea atunci în atmosfera Europei moderniste o reacție antiștiințifică și o revenire la magie, cu mult credit mai ales printre simboliști. „Sufletul lucrurilor“, „Misterul“, eficacitatea misterioasă a unor forțe și elemente desconsiderate de știință erau la ordinea zilei. Villiers de l'Isle Adam, așa de respectat atunci, amesteca în toate nuvelele și romanele sale aceste virtuți ascunse ale unor fenomene misterioase. *Tribulat Bonhomet, Eve future, Contes cruels* înfățișează mereu probleme de acestea între știință și religie. El pleca de la Edgar Poe. Alții, ca Maeterlinck, și el așa de încrezător în forțe obscure, de la Novalis. Sâr Peladan luase de-a dreptul costumul și moravurile de mag. Știința excitase, dar nu mulțumise.

Deasupra ei mai era loc pentru închipuire. Se credea în puterea secretă a pietrelor prețioase (în care credea și Macedonski), în telepatie, în spiritism, în influența metalelor asupra caracterului etc. Villiers voia o femeie vie creată în laborator, și l-a pus pe Edison s-o confecționeze. Altădată a voit să experimenteze dacă căpățîna decapitaților mai păstrează cîteva secunde în ea conștiința. Poate ceva din atmosfera acestor credințe și preocupări s-a strecurat și în dl. T. Arghezi.

În discuțiile purtate între apărătorii specificului național în artă și moderniștii esteticismului pur, aceștia din urmă au invocat de multe ori, ca o ilustrație a teoriei lor, opera d-lui Arghezi. La prima vedere, afirmația pare legitimă cu totul. Fără îndoială, există prea puține elemente de altă natură decît cele curat artistice în opera autorului *Cuvintelor potrivite*. Cum am văzut, o parte a operei sale se leagă direct de curentul simbolist de acum douăzeci de ani. Toamnă, mobile vechi, crepuscule, cadavre descompuse, toate acestea sînt temele pe care simboliștii le-au dezvoltat după Baudelaire. Poezia *Poarta cernită* amintește direct de Maeterlinck. Simbolismul a fost însă o școală literară exclusiv preocupată de tehnică. André Gide a observat foarte bine că ceea ce îi lipsește mai ales e etica.

Preocuparea estetică a d-lui Arghezi se mai vede și din altceva. Îi lipsește sentimentul spontan, direct idilic al naturii. Peisajele sale sînt totdeauna alcătuite cu ajutorul unor comparaţii stabilite în legătură cu un element artificial : mătase, catifea, atlas, brocart, aur, fildeş etc. Pietrele preţioase : topaz, safir, smarald, perle, agate revin mereu. Natura e văzută prin artă, şi nu invers. Cutare lucru seamănă cu o gravură veche, cu o icoană bizantină, cu o orgă, cu o liră. Natura, ca să existe, se sprijină pe elemente plastice. Unele poezii împrumută chiar titluri de la pictură : *Gravură*, *Creion* etc.

Dar toate aceste preocupări nu exclud deloc influenţa mediului românesc asupra artei d-lui Arghezi. Nu mai vorbim de unele poezii vechi, care suportă de aproape puterea curentului eminescian :

Mai mult tu nu vei mai vedea
Nimic, nici cer, nici flori,
S-au prăfuit din zarea ta
Ca nişte nori,
Nici zarea nu vei mai avea,
Nici mîni cu care s-o măsori
În geamuri, prin perdea.
. . . .
Orbit-a viaţa, şi cu ea
Şi cîntecul, şi luna.
Şi unda-n care strălucea
S-a stins pe totdeauna.

O ! pentru veci tu n-ei mai fi,
Şi-ai fost, mă-ntreb, vreodată ?
Atît pustiu mă-nvălui
Cînd subt un plop mi se trezi
Tot dorul de-altă dată !

În alte poezii limba e inspirată din cronici. Arhaismele vin la locul lor ca să dea atmosfera de veche realitate românească bucăţii. Unele poezii sînt turnate în metrul popular :

Fata noastră e bolnavă,
Fata mea şi-a dorului,
În vîrful piciorului
A înţepat-o cu otravă
Spinul prins de crin şi laur.
(Lingoare)

sau :

Dragă mamă, dragă mamă,
Pînza iar mi se destramă.
Sufletul şi-acum mă doare,
Trupul iar, subt cingătoare
Braţul mi se leneveşte....

Dar influenţa naţională cea mai puternică în opera d-lui Arghezi o constituie monahismul său aşa de autohton. Viaţa tihnită de mînăstire, liturghia noastră orientală, bisericile mici şi umile, schiturile mărunte pierdute în gropi cu solitudinea şi poezia lor, deniile cu clopotele stranii şi calme în acelaşi timp, toate acestea învăluite în parfumul lor naţional de tămîie şi-au găsit în dl. Arghezi poetul lor cel mare.

Pe această cale el ia contact cu pămîntul acesta lucrat de istoria noastră. Nu există poet mare neîncadrat. Dl. T. Arghezi e cel mai mare poet al nostru de la Eminescu încoace. Valori prea mari nu se pot clădi în aer ori pe postamente de nisip.

1927

G. IBRĂILEANU

Cum aş putea găsi tonul cel mai potrivit, măsura justă pentru a scrie despre omul a cărui întîlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viaţa mea? Cu toate acestea, toţi acei cîţi l-au cunoscut bine ştiu că acest om neînduplecat în dreptate şi decenţă nu iubea nimic altceva decît adevărul ; că entuziasmul meu delirant l-ar fi făcut să zîmbească cu blîndeţe, dar că nu i-ar fi schimbat o iotă din ideea pe care şi-o făcea totdeauna matematic despre mine, despre el, sau despre lume şi viaţă.

A servi oamenii înseamnă a le aduce omagiul pe care-l preţuiesc ei, nu acela pe care-l cred alţii cel mai potrivit. G. Ibrăileanu îşi avea scara sa de valorificare. Cred că ceea ce admira mai mult din lucruri era *realitatea* lor, adică existenţa lor plină de semnificaţie, faptul că ceva există cu adevărat. Dar nu toate lucrurile au o plenitudine de viaţă, nu toate se reliefează luminos, nu toate au rangul de fenomen. Tot ce există serios, definitiv, din plin, tot ce are un rol, tot ce modifică şi frămîntă existenţa, fiindcă e în adevăr real, atrăgea admiraţia lui Ibrăileanu.

Unii deosebesc, pe de o parte, judecata de valoare care apreciază, pe de altă parte, judecata de realitatea care constată. Filosofia lui Ibrăileanu reduce acest dualism. Concepţia sa e fenomenalistă, în sensul că orice existenţă puternică, orice realitate adîncă cuprinde într-însa şi o valoare. A fi în adevăr ceva înseamnă, implicit, a valora ceva. Un copac care e cu adevărat copac, un politician care e acesta în toată puterea cuvîntului, un poet care e poet, un ţăran care nu e altceva nimic decît ţăran, iată tot atîtea valori. Realitatea cînd e foarte realitate, existenţa cînd e intensă devine merit. Dar dacă aceasta e filosofia sa, a explica realitatea unui fenomen se confundă cu a-l preţui. Înţelegerea unui fenomen devine implicit lauda lui.

Ce omagiu mai pe propriul său plac s-ar putea aduce atunci acestui om decît a încerca să-i pătrunzi realitatea, adică a încerca să spui despre el întreg adevărul ?

Undeva, în cugetările sale, *Privind viaţa,* stă scris : „Celor pe care-i stimezi adu-le omagiul de a nu le ceda nimic din opiniile tale. Celorlalţi nu le face onoarea intransigenţei tale.“ Să ne conformăm.

„Le paradis c'est d'être en même temps fiévreux et lucide.“ Cine l-a cunoscut de aproape are impresia netă că această butadă barrèsiană e tocmai formula care închide în ea toată personalitatea lui G. Ibrăileanu. Dar şi cei care nu l-au cunoscut pot găsi în maxima de mai sus cheia cu care se poate înţelege toată opera vieţii sale, aşa de pudică şi în care se maschează tendinţele sale native. Elanuri de nervozitate, accese de neastîmpăr, de îngrijorare, de bucurie entuziastă, de adîncă şi iremediabilă melancolie, frămîntare nepotolită, aproape diabolică ; sensibilitate vibrantă şi ascuţită, suflet chinuit de un demon neîndestulat, de neîncetate frămîntări interne, de presimţiri alarmante, de remuşcări mereu reînnoite, de o viaţă care se cere veşnic în sacrificiu pe ea însăşi. Şi sub toate aceste furtuni, care dezolează şi ameţesc, sub toată această emotivitate, care aduce de cele mai multe ori cu ea anarhia inteligenţei, dezordinea ideilor, confuzia mistică, mintea se păstrează intactă, rece, pură. Logica şi simţul realităţii funcţionează ca la cel mai uscat şi fără suflet raţionalist voltairian. Cîteodată excesul de dialectică, de argumentare, de stringenţă se dovedesc aproape exagerate : într-atîta voiesc să-şi afirme autonomia faţă de tot ce vine din sentiment.

Oricine citește argumentația strictă, de impecabilă logică, a lui Ibrăileanu în favoarea vreunei teze nu va bănui niciodată sufletul său emotiv și febril. Iată, de pildă, studiile sale așa de precise în silogistica lor de detectivaj literar relativ la soarta poeziilor lui Eminescu. Dar ca să aibă imaginea sa complectă să citească imediat polemicile sale sau cugetările din *Privind viața*. Va găsi imediat aspectul celălalt.

Ca toate sufletele complexe, ca toate acele „esprit-carrefour“, acel al lui Ibrăileanu era dublu. Din el pornesc răspîntii de atitudini și idei. Orice teză își presupune în el și antiteza sa, orice posibilitate, și negația. După ce a secătuit ceea ce poate da o cale, o metodă ori o idee, după ce a depășit-o prin înțelegere deplină, aproape automat el se îndreaptă către contrariul lor, pentru ca să-l înțeleagă și pe el. Anumiți oameni sînt mai mult decît indivizi, sînt umanități. În ei sălășluiesc toate virtualitățile deopotrivă.

Iată cîteva din ele.

Educat sufletește între 1880—1890, el și-a făcut cultura în epoca de victorie a pozitivismului și materialismului biologist și sociolog. S-a format sub steaua lui H. Spencer, Darwin și K. Marx. Dar materialismul se găsește abia la un deget depărtare de pesimism. Și se știe că în acea epocă domina încă și Schopenhauer. Există în G. Ibrăileanu o pornire sufletească adîncă de pesimism biologic. Sufletul e corp, e materie. Dragostea e „vocea speței“, viața socială e lupta pentru stomac, omul e rău, interesat, gata oricînd la orice mișelie ori cruzime. Ca și Taine, Ibrăileanu vede în orice om o gorilă agresivă și brutală, care ne amintește veșnic originea : „În pădurile primitive ciomagul ; în societate — sarcasmul. Expresia fizică a sentimentului aceeași : arătarea caninilor.“ Sau în altă parte: „Citiți în șir un anumit capitol din *Descendența omului* de Darwin — și manejele rafinate dintr-un roman de Bourget, care duc tot acolo... E divertisant, e comic, e hilariant.“ Sau, în fine : „Învățații au reconstituit cu imaginație pitecantropul. Dar numai femeile au ocazia să-l vadă, în anumite momente.“

Poate că o perseverare în acest materialism pesimist ar fi simplistă. Dar Ibrăileanu se reculege și înțelege perfect și aspectul opus acestor concepții. Amărăciunea nu-l orbește. Perfect lucid asupra semnificației și valorii ei, el îi știe foarte bine originea : „Pesimismul este iubirea arzătoare de viață și tînguirea că ea nu dă destule plăceri, ori că nu i le poate stoarce îndestul și că se isprăvește odată“...

Sîntem departe de Schopenhauer, care crede că viața e iremediabil rea pentru toată lumea. Pentru Ibrăileanu, ea nu apare rea decît acelora care nu îi pot gusta, dintr-o cauză ori alta, toate plăcerile. Dar oare poate fi complect pesimist un om care a crezut în atîtea lucruri, care a fost socialist desăvîrșit în tinerețe, avînd convingerea fermă că societatea se îndreaptă către o stare perfectă, idilică ? Nu e adînc optimist acela care a apărat dragostea de oameni, umanitatea, mila, morala, dreptatea ?

Un pesimist cu adevărat e conservator ori chiar retrograd. El neagă progresul și posibilitatea lui. Dar un democrat, care se entuziasmează de libertate, de egalitate și de fraternitate, are cu siguranță adînci rezerve de optimism.

Materialismul pesimist se complectează astfel cu idealismul optimist într-o sinteză generoasă.

În luptele sale literare și politice de peste trei decenii, acest temperament febril a dat multe și susținute atacuri. Nu era în obiceiul său că cedeze în luptă. Ofensivele sale au fost viguroase, violente și pline de tenacitate. Pornirea sa, de cele mai multe ori impetuoasă, nu s-a liniștit decît atunci cînd a desființat opoziția. Și pentru ca atacul să fie cît mai decisiv, G. Ibrăileanu n-a sacrificat nici un mijloc intelectual, nici o armă logică, n-a făcut nici o concesie, nu și-a permis nici o îngăduință și nici o slăbiciune în favoarea adversarului.

Polemica sa a fost de multe ori necruțătoare. Toate acestea i-au creat în diferite medii culturale de la noi un portret de fanatic ori de sectar.

Fără îndoială, acel care are de spus ceva nou, mai ales acela care vrea să înfăptuiască o idee, inițiatorul de școală ori de curente, nu poate fi decît sectar. Noutatea și reforma sînt mediocrizate dacă se amestecă cu prea multă toleranță sau cu indulgență bleagă.

Cine afirmă trebuie să se apere. Şi afirmaţia e cu atît mai afirmaţie, cu cît e mai unică, mai consecventă, mai strînsă. În pornirile sale pline de fugă, de febrilitate şi de entuziasm generos, G. Ibrăileanu are ceva de fanatic, cu toate că el nu s-a apărat niciodată pe sine, ci ideile grupului său. Dar aceste entuziasme ţin mai ales de structura sa morală.

Mintea nu se îngustează de bigotismul lor. Aş putea spune că aproape simultan un simţ adînc de relativitatea lucrurilor corectează, printr-un scepticism larg filosofic, cu o ironie înţelegătoare a ceea ce e efemer şi insignifiant în orice sforţare : „În fiecare moment sînt în lume milioane de discuţii ori de neînţelegeri între doi sau mai mulţi oameni, şi fiecare rămîne convins că dreptatea e de partea lui, deşi este evident că din toate aceste milioane de antagonişti numai jumătate au dreptate în cazul cel mai bun şi nici unul în cazul cel mai rău. E amuzant“.

Toată ideologia politică şi sociologică a lui G. Ibrăileanu poartă aceeaşi pecetie unitară : democratismul. Sutele de notiţe răspîndite în rubrica „Miscellanea“ din *Viaţa românească* de douăzeci de ani încoace, cartea sa *Spiritul critic...*, observaţiile sale felurite împrăştiate prin articole, toate au acelaşi ton : indignare contra nedreptăţii, contra abuzului, mila pentru cei mici, pledoarie pentru libertate, invitaţie la legalitate. Femeia, lucrătorul, străinul au fost deopotrivă apăraţi printr-o largă generozitate faţă de toate împilările şi persecuţiile.

Şi cu toate acestea, împlinind şi aici acelaşi joc complex şi hegelian de la teză la antiteză, personalitatea sa, prin anumite aspecte, rămîne profund aristocratică. Nimeni nu are dispreţul mai distant, sufletul mai sus pus, dezgustul mai definitiv ca acest democrat. Şi s-ar putea spune că nimic nu defineşte mai bine aristocraţia decît funcţia dispreţului. Este în mîndria sa faţă de micime şi meschinărie, dar mai ales faţă de vulgaritate — mîndrie care l-a ţinut departe o viaţă întreagă de încălcările intruşilor şi care l-a făcut un izolat accesibil numai prietenilor — ceva de feudal şi de patrician. Nici o urmă de infatuare ori de megalomanie, doar un orgoliu, care poate

şi acela nu e al său, ci al valorilor pe care le respectă, al idealului pe care şi l-a ales.

Cîteodată chiar dispreţul i se pare o cinste acordată acelora pe care ar trebui cel mult să-i ignoreze : „Tu nu bănuieşti cîtă însemnătate dai acelora pe care îi dispreţuieşti, condescinzînd să-ţi angajezi faţă cu ei sensibilitatea într-o anumită formă“. Se poate mai radicală boierie ?

Iar alteori, nevoia de izolare faţă de masă se apără prin politeţe : „Cu cît eşti mai politicos, cu atît ridici tot mai multe ziduri şi forturi împotriva cordialităţii inoportune, care dă năvală în incinta vieţii tale“.

Omagiul celorlalţi — se-nţelege de la sine, îi e perfect indiferent. La fel, ideea pe care vulgul o are despre el şi care, ca şi la Nietzsche, aproape printr-un fel de perversitate a simţului social, îi face cu atît mai multă plăcere, cu cît e mai nedreaptă. „Plăcere divină : să te arăţi mic şi umilit, cu sentimentul distanţei dintre tine şi ceilalţi.“

Fanatic şi sceptic, religios şi ateu, pesimist şi idealist, aristocrat şi democrat, delicat şi violent (şi s-ar mai putea găsi încă multe dublete de acestea), iată atîtea dualisme care fac din G. Ibrăileanu una din cele mai complexe personalităţi pe care le-a avut cultura noastră, unul din acele „esprit-carrefour“ prin excelenţă, de care vorbeam mai sus.

Totuşi, în nimeni toate aceste formule duble nu se îmbină în sinteze mai armonice, dînd individualităţii un stil mai unitar şi mai armonic. Nimic n-ar fi mai uşor decît să arăt cum se conciliază în G. Ibrăileanu toate aceste stări antitetice. Voi face-o poate altădată. Pentru moment nu aceasta ne interesează. Am făcut aceste numeroase citaţii anume din maximele sale, care nu sînt altceva decît confesiuni asupra naturii sale psihologice. Le-am căutat acolo, fiindcă toate aceste notări asupra altora nu sînt de fapt decît autoanalize. Ca să putem desina fizionomia sa morală, nu putem găsi sursă mai indicată.

Sînt puţini oameni care şi-au ales mai bine vocaţia ca G. Ibrăileanu, adică şi-au putut ajusta mai bine temperamentul la profesia, la atitudinea lor în viaţă.

Pentru politică, pentru cler, pentru știința exactă trebuie simplitate, logică unică, organizație monoplană. Acolo se urmărește un singur adevăr, adevărul tău, acela pe care l-ai visat și pe care-l urmărești. Există, însă, o ocupație mentală, în care nu importă atît afirmația ta, cît priceperea afirmațiilor altora.

E misiunea de critic. Pentru aceasta, trebuie să conții în tine singur tot atîtea note cîte se găsesc în fiecare din sufletele pe care încerci să le înțelegi. Criticul, care se transpune mereu în altceva ce nu e el, trebuie să-și înăbușe mereu ceea ce e strict personal. Ca să înțelegi obiectivul și liricul, blazatul și entuziastul, senzitivul și cerebralul, trebuie să ai cîte ceva din ei toți.

Un biet suflet dogmatic, uscat de suflarea unui singur vînt, care împiedică să crească în el tot ce nu e monomania sa tristă și monotonă ; care vede mereu lumea prin ochii obsesiei sale eterne, va putea fi un iluminat sau un filosof, dar nu va putea fi un critic. Acestuia îi trebuie un suflet bogat, antitetic, fecund în resurse variate, avînd facultatea de a înțelege, „le pour et le contre", pe cel ce neagă și pe cel ce afirmă.

Cu structura sufletească analizată mai sus, nimeni nu era mai indicat să devie un critic ca G. Ibrăileanu. Nu e deajuns însă criticului o înțelegere rece. Îi mai trebuie entuziasmul cu care să retrăiască opera. Febril și lucid : continuă în el freamătul oamenilor, dar îl oprește la timp ca să-l poată pricepe.

Opera lui G. Ibrăileanu cuprinde mai multe aspecte care au fost de multe ori confundate între ele. După cea mai simplă analiză, se pot deosebi cel puțin patru figuri : istoricul literar, moralistul, polemistul și criticul. Cele două dintîi se raportează la luciditatea sa, la facultatea sa de înțelegere, cele două din urmă sînt produsul mișcării, vieții sale sufletești, privită mai mult sub prisma afectivă.

Istoricul literar ține direct de știință. Istoria literară nu e critică literară. Ea nu se ocupă de fenomene individuale, sau, dacă se ocupă, trebuie să le privească în legăturile lor reciproce. Această disciplină de serii trebuie se prezinte fenomenul global și colectiv. Pe istoricul literar, în deosebire de critic, îl interesează mai mult grupul decît persoana scriitorului sau analiza operei. Ca orice om de știință, istoricul literar urmărește numai generalul. El trebuie să constate și să explice, nu să aprecieze după criterii impresioniste și nesigure.

Din toate metodele științifice, cea mai indicată în acest caz e aceea care ia drept punct de plecare societatea. Influența grupului e aceea care dă nota comună scriitorilor, ea formează specificul momentului istoric. În *Spiritul critic în cultura românească,* în unele din studiile sale de literatură mai veche, cum sînt acelea despre Cîrlova, Eminescu, Alecsandri, Caragiale și cîteodată și la scriitorii moderni, unde pe lîngă caracterizări de altă natură era nevoie și de explicații de ordin științific, care să arate ceea ce leagă pe scriitor de epoca sa, în studiile sale asupra diferenței pe provincii a sufletului național, dar mai ales în cursul său, din nenorocire nepublicat încă (ca și atîtea alte opere !), G. Ibrăileanu a întrebuințat metode care explică autorul prin influența mediului social. Și în aceasta a fost un reprezentant al ultimului aspect pe care l-a luat metodologia științelor morale în Occident. Psihologia însăși, care era crezută atîta vreme ca o știință a sufletului individual, e năvălită astăzi complect de punctul de vedere sociologic, care arată foarte firesc că omul nu trăiește izolat, robinsonian.

Istoria propriu-zisă, nu se mai face astăzi decît în funcție de întreg sufletul social. În locul descripțiilor de bătălii și de relatare pe larg a tratatelor diplomatice, se arată influența adîncă și anonimă a instituțiilor. Firește, istoria literară a luat și ea această metodă (vezi articolul celebru al lui G. Lanson, *Histoire littéraire et Sociologie).*

Totuși, structura sufletească a lui G. Ibrăileanu, prea bogată și prea vie ca să dea numai un om de știință, nu s-a mărginit la acest „esprit de géométrie", al științei pure. Omul, cu ceea ce are el caracterologic diferențiat, psihologia individuală, îl interesează în toate subtilitățile și delicatețele sale. Colecția de cugetări *Privind viața* poate fi privită ca prima operă a unui moralist român. Concepută în genul La Rochefoucauld, Chamfort, pe lîngă o analiză a tuturor pornirilor omenești, dar în special a sentimentelor de dragoste, de amor propriu și a sentimentului morții, această colecție e remarcabilă și unică prin stilul personal, aprig și sarcastic. Se amestecă mereu amărăciunea cu aspirația ideală.

Notările făcute pe viu, descoperirile profunde în clarobscurul sufletului omenesc amintesc direct de cele mai bune modele franceze. Aici nici o urmă de spirit de sistemă. Cel care le-a scris era cu totul alt om ca autorul *Spiritului critic...* Totul e numai nuanță, finețe caracteristică.

Dar simțul psihologic al lui G. Ibrăileanu nu se rezumă numai la aceste maxime. În studiile sale critice, analistul sufletului omenesc e mereu prezent. În special volumul *Note și impresii* e reprezentativ în acest sens. „Profilurile“ lui Maiorescu, Gherea, Eminescu, Gorki, Panu etc. dovedesc o adîncă știință a portretului.

Din volumul său *Scriitori români și străini* analizele asupra eroilor lui Caragiale reprezintă construcții și interpretări psihologice, pe care numai un moralist conștient în același timp de varietatea infinită și de tipismul naturii omenești în genere le putea face.

Simțul psihologic al lui Ibrăileanu, pe lîngă înțelegerea caracterelor omenești, se aplică și la disecarea diferitelor procedee de creație. Prin aceasta criticul intră în estetica propriu-zisă. Dacă ar trebui să găsim ceea ce e mai caracteristic în toată critica literară a lui Ibrăileanu, cred că trebuie să ne oprim asupra acestei formule : *analiza psihologică a procedeelor estetice.* Cîteodată, luînd ca motiv, ca punct de plecare, o nuvelă oarecare, cum e cazul *Balaurului* d-lui Sadoveanu *(Scriitori români și străini,* p. 34), se recompune, fază după fază, procesul inspirației și apoi al construcției creatoare. Alte dăți, intrînd în intimitatea artificiilor de tot felul pe care le întrebuințează artistul ca să adapteze atmosfera bucății la ideea sa inițială, Ibrăileanu arată chiar mijloacele de care se servește creatorul pentru a trezi în noi impresia de adecvat, de necesar, de adaptare a conținutului la formă. Se arată, ca în analiza bucății *Vara* de Coșbuc, care era materialul de senzații și de imagini cel mai propriu de întrebuințat, mai mult, care era ritmul cel mai indicat, dat fiind tema aleasă, și motivul pentru care

poetul a ales cutare procedeu, și nu altul. În acest articol se pătrunde în chiar subconștientul artistului în momentul inspirației. În altă pagină, G. Ibrăileanu descurcă cu o claritate evidentă procesul de creație al lui Proust, așa de insurmontabil încîlcit la prima vedere. Dar mina aceea inepuizabilă de observații estetice care e remarcabilul studiu *Creație și analiză* ? În studiul mai vechi asupra lui Brătescu-Voinești *(Scriitori și curente,* p. 188), plecînd de la ideea că eroii acestui scriitor reprezintă în majoritate tipul inadaptabilului, ni se arată toate mijloacele, cele mai potrivite, pe care le-a ales autorul ca să ne lase această impresie. A ales o anumită atmosferă (orășelul de provincie), o anumită profesie, o anumită cultură etc. Toate aceste elemente, fiecare cu o anumită eficacitate estetică, sînt menite să creeze efectul final de dezadaptare.

Pătrunzînd astfel în însăși tehnica autorului, criticul retrăiește prin simpatie încă o dată opera acestuia, satisface acea contopire cu lucrurile și cu expresia lor pe care estetica germană o numește „Einfühlung“. Într-un interviu din *Mișcarea literară,* dl. Brătescu-Voinești vorbește de indiscreția cu care G. Ibrăileanu i-a descoperit și divulgat procedeele.

S-a vorbit atîta de estetică în țara noastră, dar criticii noștri înțeleg prin estetică diferite verdicte, mai mult sau mai puțin arbitrare, asupra talentului autorilor. E prea ușor să spui : e bun sau rău. E mult mai greu să descompui procesul inițial de creație, să prinzi artificiul artistului, să-i surprinzi „trucul“, să arăți pentru ce, în anume situație dată, singurul mijloc de expresie posibil era numai unul. În această privință se poate spune că acela care a făcut propriu-zis estetică în critica noastră literară, acela care s-a coborît pînă la secretele plăsmuirii, colaborînd oarecum cu autorul, e mai ales G. Ibrăileanu.

Fără să facă niciodată caz de această zeitate, pe care o întrebuința ca pe oricare alta, fără să se sperie de eminența ei, estetica a fost slujită efectiv și propriu-zis (nu numai în promisiuni) de Ibrăileanu mai mult decît oricare altul.

Firește, o astfel de explicațiune, oricît ar fi de subtilă, oricît ar fi de pătrunzătoare, ar rămînea fără busolă, fără orientare, s-ar aplica pe producțiuni cînd interesante, cînd mediocre, dacă n-ar exista gustul.

Frații Goncourt în *Jurnalul* lor îl compară pe Taine cu un cîine de vînătoare care ar avea toate calitățile din lume, dar căruia i-ar lipsi mirosul. Există la noi în țară o instituție a cărei reușită, al cărei triumf e bazat pe selecția gustului celui care a creat-o : e revista *Viața românească.* În ea, timp de douăzeci de ani de zile, s-a publicat aproape tot ce a avut literatura noastră mai remarcabil în acea vreme. Ea a ținut loc de consacrare literară ultimă, de academie. Ea a creat la începători reputațiile și le-a dezvoltat pe ale celor care începuseră. Din năvala enormă de poezie și proză ce i-a fost adresată, redactorul acestei reviste, cu gust sigur și sever, a ales numai ce a fost bun. Și azi — cînd se poate încheia bilanțul acestei activități de două decenii — se poate înregistra în toată obiectivitatea rezultatul.

Nu mai vorbim de scriitorii pe care i-a ajutat să se „lanseze“ : Hogaș, Pătrășcanu, Teodoreanu, Demostene Botez, Philippide, Lucia Mantu etc. Cu siguranță că ei ar fi produs oricum. Dar a-i găsi, a-i încuraja, a-i sfătui cu o oră mai devreme, nu aceasta e tocmai profesia criticului ? Sînt puțini critici care să nu aibă pe conștiință, în fața posterității, nulități pe care le-au preamărit, comparîndu-le cînd cu Shakespeare, cînd cu Goethe.

Nimic din toate acestea nu se poate imputa lui Ibrăileanu. Și nu trebuie să se uite că gustul redactorului trebuie fatal să fie mai indulgent decît al criticului.

Cel de al doilea se gîndește numai la ceea ce e frumos, pe cînd cel dintîi trebuie să aleagă tot ce e publicabil. Cei despre care a scris G. Ibrăileanu sînt în fruntea literaturii de astăzi, iar cei pe care i-a publicat, cînd nu sînt identici cu cei dintîi, nu s-au coborît niciodată sub un anumit nivel minimum.

Elasticitatea și posibilitatea de împrospătare a gustului său s-a arătat atunci cînd, după război, acest critic care se formase în epoca realismului, acum trei decenii, a îmbrățișat literatura nouă a lui A. Philippide, sau s-a pasionat după Proust, după ce încă înainte de război admirase printre cei dintîi pe Tudor Arghezi și Galaction.

Gustul său, care se transpune în toate stilurile și școlile, de la clasic la romantic și de la simbolism la ultima literatură, să-i zicem expresionistă, are totuși preferințele sale. În *Analiză și creație,* el ne-a arătat că preferă creația de viață, literatura de fapte, de documentație obiectivă aceleia subiective, manierate și prea elaborate într-o tehnică de pedant estetism.

Război și pace, romanele lui Dickens sau Balzac trec pentru el înaintea lui A. Gide (ca creator), Fromentin ori Barrès. Dar aceasta nu înseamnă că Tolstoi sau Balzac presupun o tehnică artistică mai puțin savantă. Din contră... Am putea spune la fel că literatura stenică, sănătoasă, tînără, normală îi place mai mult decît aceea morbidă și decadentă. Dar gustul, prin definiție, implică preferinți.

Confundînd, fără discernămînt, ipostaza sa de istoric literar cu aceea de critic, mulți i-au adus vina că exagerează punctul de vedere științific ori social. Dar să recitească cu atenție opera critică a sa și va observa cu siguranță că ceea ce formează a sa „qualité maîtresse“ e gustul și înțelegerea mecanismului estetic al operei de artă.

Spiritul polemic — fiindcă trebuie să vorbim de ultimul său aspect —, ceea ce dă o viață neobișnuită acestei opere, se amestecă cîteodată în articolele sale însuflețindu-le cu credință, cu ironie ori cu spirit tineresc de combativitate. Puțin și-au apărat ideile cu mai multă îndîrjire. Și într-o țară unde „maniera forte“ devine imediat scabroasă, vulgară sau de-a dreptul josnică, campaniile lui Ibrăileanu au adus o energie politicoasă și urbană, dar nu mai puțin necruțătoare în ironia sa. „Miscellaneele“ sînt modele de polemică dialectică, în care adversarul e strîns în arcanul propriei sale argumentări, redus la absurd sau închis în dilemele și contradicțiile către care-l duceau propriile sale afirmații. G. Ibrăileanu n-a fost din semănătorii de idei fără ardoare și fără temperament, din acei care se mulțumesc să-și afirme ideea fără

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

s-o apere. N-a lăsat-o să devieze sau să fie rău interpretată. Din contra, a apărat-o pînă la capăt. În general, articolele sale nu sînt de o ținută rece. Ideile lui Ibrăileanu erau de multe ori contra cuiva. Articolele capătă o viață specială de la acest spirit de luptă, tema susținută devine contagioasă și se insinuează pe nesimțite în cititor, cîștigîndu-l.

*1927**

---

* V. nota de la sfîrșitul volumului.

D. CIUREZU

(RĂSĂRIT)

La 16 ani, aproape toate fetele sînt frumoase, la 18 ani, aproape toți tinerii sînt poeți. Seva abundentă crapă mugurii și se revarsă generos, la întîmplare. Din această amplitudine și rezervă de forță iese și acel joc inutil care e poezia. E greu de deosebit, la această vîrstă, temperamentul, adică tinerețea, de adevărata poezie.

Și poezia d-lui D. Ciurezu e de temperament. Dar nu e numai exprimarea directă, inconștientă a acestuia. Tinerețea și exuberanța nu sînt decît pretexte pentru elaborarea artistică. Poetul domină palpitarea vieții dintr-însul și o ia drept temă poetică. Unii poeți se uită afară : cîntă florile, nopțile cu lună, grădinile. Alții ne vorbesc de tristețea vieții, de măreția ideilor și pasiunilor, de sufletul și singurătatea lui. Dl. D. Ciurezu își consideră corpul său propriu și vitalitatea lui. El știe că existența e creațiunea noastră, adică proiecțiunea obiectivă a bunei noastre dispoziții organice. Dimensiunile vieții și ale universului măsurate de-o cenestezie abundentă : iată sursa acestor poezii. Fiindcă viața zvîcnește într-un ritm brusc și neînfrînat, proiecțiunea ei în afară își va alege pretexte adecvate : haiduci, goană de stepă fără sfîrșit pe coama calului, instincte violente, iubiri romantice. Altădată e atent numai la senzațiile sale, a căror bucurie o descrie. Niciodată viața viscerală n-a fost prezentată într-o poezie mai stenică, mai vie, mai sinceră, mai tonică. Senzații olfactive :

Am speriat o ciută de pe mal.
. . . .
Şi mi-a venit atuncea să m-aplec,
Să-i miros urma suptă de pămînt,
Să gem prelung cu nările în vînt
Şi-n fundul vieţii mele să m-aplec.

Senzaţii tactile :

Am aruncat sămînţa ieri pe cîmp,
Pe brazdele jilave şi săine.
Şi soarele domol, curgea pe mine,
Pe trupul meu cu zvîcnet în răstimp.

Gustative :

Stă Fira trîntită sub vîsla de coarnă
Şi stoarce pe gură un strugure nou,
Pe drum se deşiră un muget de bou
Şi Toamna se joacă cu ciucuri de boarnă.

Din toate simţurile, dl. D. Ciurezu face o sărbătoare. Dar mai ales din acele ale văzului. Se bucură vibrant de lumina orbitoare, în modulaţiile ei simfonice, ca în poezia *Joc în soare :*

Şi-un copil pitit în brusturi chicote de rîs şi sare,
Sare-n ploaia de lumină ce se varsă pe poteci,
Şi copiii toţi aleargă şi-i aruncă în cale melci,
Melci vărgaţi, căzuţi din pumnii primăverii pe cărare.

Cîteodată izbucnirea de viaţă e aşa de exuberantă, încît duce la o frenezie de mişcări fără finalitate, fără sens : nevoie pură de cheltuială, de uşurare :

Am alergat buiac ca să m-astîmpăr
Prin ierburi verzi cu mirosul amar,
Am răşghinat o creangă de arţar
Vigoarea mîini mele s-o astîmpăr.

Puterea de viaţă e aşa de ofensivă, aşa de proiectivă, încît e *continuată,* presupusă şi în lumea exterioară. Sînt bănuite şi acolo senzaţii şi fioruri în oameni, ierburi şi pietre. E firesc ca poetul să vadă peste tot mai ales ce simte el.

Un mînz a dat năvală în livezi,
Nărod şi zvelt de multă sănătate.
Un faun gol cu buzele muşcate
Prin mărăcini îşi pierde ochii verzi.

O fată-n lan cu trupu-ncetărat
Îşi lasă sînii rumeni şi aprinşi,
Pe-un prund de maci, cu dărnicie-ntinşi
Din inima pămîntului arat.

În coapsa unui deal, un plop de argint,
Ţîşnit vioi cu creştetul spre soare,
Îşi mişună o taină care doare
Prin foile cu vine de argint.

Eu frîng în mîini o joardă de alun
Şi rup un rug crescut peste cărare,
Arunc un bulgăr de pămînt spre soare
Şi rîd,
Şi sug în ochi suişul lui nebun.

Astfel, natura vibrează la unison cu poetul. Şi ea e închipuită printr-un fel de pansensualism să simtă aceleaşi lucruri ca poetul.

Există o poezie de temperament, de viaţă, care reiese tocmai dintr-o insuficienţă, dintr-o criză de viaţă. E dorul nostalgic al convalescenţilor. E cazul poeziei lui Nietzsche, Verhaeren ori Whitman. Firi clorotice îşi răzbună o dorinţă, realizîndu-se mereu în contrariul lor. Cîntecul lor e afirmaţia unor lacune.

Şi-apoi, există o poezie de temperament, care iese dintr-un plin de putere. Atunci versurile nu mai caută viaţa ca un bun depărtat şi neajuns, ci ca ceva posedat, pe care se mulţumesc să-l descrie. E cazul, printre altele, al contesei de Noailles. Poetul, în posesiunea vieţii, o contemplează, amănunţind toate detaliile care dau acea „joie de vivre“, toată orgia de bucurii ce ies din nimicuri de voluptate : dintr-o rază de soare, din gustul unui fruct, din freamătul unor frunze, din calmul serii, din tulburarea furtunii, din suavitatea florilor. Totul e pretext de plăcere.

Poezia d-lui D. Ciurezu are şi ea acest dar. E contagioasă prin clarul ei. Se prelungeşte în noi în unde de vibraţii sănătoase şi întăritoare.

Jocul are, printre alte semnificaţii, şi acela de a fi efectul unui lux de energie. O estetică vitalistă identifică arta cu plenitudinea de viaţă. E firesc, oricum, ca cel bogat să se joace. D. Ciurezu, cînd nu se bucură de senzaţiile sale organice, cînd nu-şi gustă cenestezia, începe să se joace graţios şi inocent cu sunete şi cuvinte :

Cic, cicoare,
cîntătoare,
din glădicii
plini de floare,
Cic, cu guşea
încărcată
de ciccicuri
şi de soare.

Sau :

Leroi, Leroi mărgărint
Prin nămeţii de argint.

Şi trecînd mai departe, acest joc inofensiv s-a schimbat în altul mai grav, de tehnică. Poezia *Haiducul* aminteşte, prin muzicalitatea ritmului său frînt şi mereu variat, de unele coruri ucrainiene. Tot din nevoia de joc, poate şi ca efect al inspiraţiei direct folcloristice, dl. Ciurezu alege termeni neaoşi regionali, de multe ori necunoscuţi limbii literare. Dacă acest abuz de cuvinte prea locale supără prin manieră cîteodată, de multe ori adaugă la pitorescul şi la culoarea expresiei. În total, impresie de tînără vigoare şi de sinceră frescheţă, virtuţi de artă care nu pot fi, tocmai prin acurateţă şi natural, produse ale nativităţii sufleteşti, ci ale elaborării estetice.

1927

I. AL. BRĂTESCU VOINEŞTI

Cînd mi s-a spus, zilele trecute, că dl. Brătescu-Voineşti împlineşte şaizeci de ani şi că va fi sărbătorit pentru acest merit, pe care bănuiesc că nu şi-l iartă, m-am îndreptat către rafturile bibliotecii. Am voit să-mi verific pe paginile celor două volume de nuvele plăcerile şi comentariile lor căpătate la vîrsta de optsprezece ani. Am citit *Întuneric şi lumină* şi *În lumea dreptăţii*. Cu ochii altor experienţe şi altor puncte de vedere. Am voit să le judec sub lumina altor comparaţii.

Cînd am cunoscut întîi aceste nuvele, farmecul a fost brusc, direct şi definitiv. Am fost fericit şi încîntat, pur şi simplu. Avizul literar îmi era pe atunci spontan, sincer şi inconştient, ca apetitul ori ca instinctul sexual. O nuvelă frumoasă era o chestie de biologie. Nu-mi judecam impresiile şi nu interpretam plăcerile. Proza d-lui Brătescu-Voineşti e din acelea care m-au făcut mai fericit în orele de lectură. Sîntem recunoscători celor care ne dau cadouri, slujbe, celor care ne fac moştenitorii lor ori care ne laudă.

Sîntem, oare, cu adevărat îndatoraţi marilor scriitori care ne-au încîntat plictiseala ori melancolia ?

După atîţia ani, cîţi scriitori au încetat să mă mai farmece ! Cîte farduri şi cîte măşti descoperite, cîte voci care sună fals, plicticos, stereotip, cîte meşteşuguri pe care le găsesc sărace, puerile ori de-a dreptul caraghioase !

Arta d-lui Brătescu-Voinești e din acelea pe care nu se depune rugina, fiindcă materia în care a lucrat e autentică, fiindcă procedeul său e adînc și lipsit de subtilele artificii, ingenioase o clipă, dar care se vestejesc iute, sub perindarea generațiilor. Ca și în vremea adolescenței mele, găsesc și azi aceste nuvele minunate. Numai că astăzi încep să pricep puțin din ce e alcătuit secretul farmecului lor.

Un „dandy“ expert în materie spunea că o haină nu e adevărat elegantă decît atunci cînd, la început, pare că nu e deloc. În arta scrisului, un artist e cu atît mai mare, cu cît se înfățișează mai puțin în această ipostază. Nici un scriitor în literatura română nu e mai puțin scriitor, nimeni nu e mai lipsit de aptitudinea scrisului, de sforțările și contrafacerile lui, de maniera și prețiozitatea acestuia, nimeni nu e mai puțin otrăvit de literaturism, de poză ori măcar de conștiință scriitoricească ca d-l Brătescu-Voinești. D-sa e mai întîi un vînător pasionat, apoi un om sociabil, un clubman.

Oamenii aceștia obișnuiesc să povestească, tîrziu seara, între prieteni, întîmplările zilei. D-sa e un mare povestitor și iubește taifasul. L-am auzit odată la o masă a *Vieții românești,* la Iași. Între supă și friptură, a spus, cu neînchipuită măiestrie, atîtea lucruri, încît un tînăr nuvelist de astăzi ar fi găsit acolo materie pentru un volum. Și toate acestea, cu un deosebit firesc, fără cabotinaj și fără căutare de galerie.

Cînd e obosit și n-are chef de vorbă, dl. Brătescu-Voinești scrie. Dar nu-și strică obiceiul vorbei, nu se deranjează. D-sale îi e dat să făurească încîntătoare nuvele, cu simplitatea de povestire a vorbirii. Arta sa cea mare e să pară că n-are nici artă, nici un sistem, nici măcar o anumită grijă sau precauțiune, care e necesară celui care se pune în fața hîrtiei albe.

Dl. Brătescu-Voinești nu se *crispează,* nu se încordează niciodată. A remarcat-o dl. Ibrăileanu într-un articol, și cu drept cuvînt.

Mă gîndesc la un scriitor din literaturile străine cu care l-aș putea compara din acest punct de vedere. Și nu găsesc, în ce privește felul firesc, aproape nud al povestirii, decît pe Stendhal.

La acela stilul nu reiese din frază, ci din înseși datele realității. Între felul narațiunii și obiectul ei propriu-zis nu se interpune intenția, voința de a reda literaricește. Realitatea se exprimă oarecum ea singură, fără înconjur și fără mofturi. Autorul aproape nu mai e nici măcar intermediar. El lasă lucrurile să vorbească singure. Rareori am întîlnit atîta transparență în prezentarea unei serii de întîmplări.

Dl. Brătescu-Voinești e primul și singurul scriitor român cu umor. Dacă Caragiale a fost un Voltaire ori un Molière român, dl. Brătescu-Voinești e un Dickens.

Îmbinînd aspectele *triste* ale vieții cu cele vesele, înțelegînd că existența e totdeauna o medie, un compromis, umorul e sentimentul cel mai natural și în același timp cel mai complect omenesc. Cel mai mare umorist — în sensul larg și adevărat al cuvîntului — a fost Shakespeare. În piesele sale, peste loviturile sinistre și acerbe ale destinului, după cea mai zguduitoare tragedie, intervine iute un bufon, ca o rază de soare după furtună, ca să azvîrle peste exagerarea fatalității consolarea și împăcarea vieții. Surîzînd cu simpatie și compătimire existenței, umorul o pătrunde, în esența ei de cenușie monotonie. Îmbinînd gluma cu tristețea, rîzînd printre lacrimi, umoristul se dovedește o înaltă conștiință etică.

Umorist a fost și Cehov, acela care ne-a arătat că soarta oamenilor e de obicei mijlocie între satisfacție și deprimare, între sublim și ridicol, între ură și dragoste.

Caragiale a rîs mult și, cîteodată, poate a rîs prea mult. Alții, în ritm de adormitoare elegie, au plîns mereu. Cu resemnare surîzătoare, cu calm și bunătate, cu glumă și înțelegere, dl. Brătescu-Voinești, ne-a dat o serie de peisagii morale românești în lumina celui mai just sentiment. De lucruri exagerate, unilaterale ori prea singulare ne săturăm. De aspectele amestecate ale vieții, niciodată.

Cu duioșie, cu blîndețe, glumele și satirele sale erau abia „tachinerii“. În dosul lor, o adîncă umanitate prezida. Și, iubindu-și eroii, pe care cîteodată cu tonul dragostei își permitea să-i necăjească puțin, ni i-a făcut și nouă dragi.

Făcut să înțeleagă și urcușurile și scoborîșurile vieții și ale firii omenești și apoi să aștearnă peste ele adîncă compătimire omenească, fără să cadă în dulceag sentimentalism, fiindcă știa să și glumească cîteodată, dl. Brătescu-Voinești a înțeles, mai bine poate decît orice scriitor al nostru, firea „cea de pe urmă“ a românului. Dintre toate nuvelele sale, există una, *Călătorului îi șade bine cu drumul,* care e însuși fenomenul sufletesc românesc. Nicăieri nu e mai bine desenat românul ca acolo. Această mică schiță închide în ea o întreagă etnologie. Găsim acolo firea noastră, colorată oriental, de jovială bonomie ; de nepăsători „bon vivant“, cu bune intenții de muncă și activitate, dar cu slabă voință de realizare. Dar mai ales lipsa de grijă, traiul ușor, plăcerea de a trăi într-o țară idilică.

Caragiale a înțeles un anumit ridicul românesc, care e poate numai de suprafață. El a *izolat* anumite momente din firea burghezului nostru. Poate că în celelalte aspecte eroul său e simplu, de treabă, poate chiar trist și amar. Dar de acele momente el a făcut abstracție, le-a trecut cu vederea, N-a ales decît ceea ce convenea temei sale. El ne-a înfățișat românul *parțial.*

Dl. M. Sadoveanu a ales și el un alt moment specific al firii românești. El ne-a dat suflul de epopee, de mister și poezie.

Dl. Brătescu-Voinești nu s-a specializat în observația vreuneia din facultățile ori aptitudinile naționale. El ne-a dat românul *global,* tipul general și comprehensiv al rezumatului psihologiei noastre.

Cînd sînt rău dispus, recitesc *Călătorului îi șade bine cu drumul.* Efectul e stenic ca al unui tonic nervos. Schița aceasta e un principiu de viață. Arta își întrece scopul său propriu : devine o terapeutică. Dealtfel, aceasta e misiunea artei mari : să se depășească pe sine. În majoritatea nuvelelor sale, dl. Brătescu-Voinești a reușit să fie mai mult decît artist. Literatura sa e o sinteză de energie omenească ; în același timp, un izvor de delectare și o consolare la amărăciunea existenței. Eroii săi ne sînt prieteni. Dar puține opere literare obțin această favoare de a intra în intimitatea noastră. Altor autori le acordăm dreptul să ne distreze. D-lui Brătescu-Voinești, acela de a ne împărtăși necazurile. Pe el îl chemăm în momentele excepționale, cînd nimeni altul nu e primit în casa ori în sufletul nostru.

1928

LUCIA MANTU

Atitudinea estetică presupune o emotivitate mediocră. Se cere adică artistului să nu fie complect cutremurat de panică, înfiorat de spaimă ori de indignare. Cînd cineva se pierde, se dă cu totul emoției sale, pierde funcțiunea reținerii, a inhibiției, nu mai e stăpîn pe mijloacele sale. Exprimarea e bîlbîită, șovăitoare, aci impetuoasă, aci redusă. Anarhia aceea a lipsei de ajustare a conținutului cu forma apare numaidecît.

Pe lîngă aceste inconveniente, o emoție prea puternică nu se poate observa. E o veche obiecție adusă introspecțiunii, aceea că omului zguduit de momente teribile nu-i vine să se observe. Viața, ca să se perceapă pe ea însăși, trebuie mai întîi să se amorțească, să se omoare puțin. Din șuvoiul vitalității se desprinde o parte care consideră restul. Cel care trăiește impulsiv, violent, e absorbit cu totul de viața sa. Urmează de aici că atitudinea estetică nu se poate dezvolta decît în tonalitate sufletească calmă, reținută, stăpînită. Ea nu poate să se înfăptuiască decît printr-un fel de detașare, de *desolidarizare* cu momentul emoției. Ca să văd o revoluție pe stradă, trebuie să mă smulg din mulțime și să mă urc într-un balcon din care să pot privi cu toată critica și imparțialitatea necesară. Un artist pur nu se confundă niciodată cu episodul pe care-l descrie. Din contra, îl *domină*. Un estetician german deosebește două tipuri de artiști : spectatorii și participanții. Cei dintîi sînt artiștii puri. Aș merge mai departe : subiectivismul sau simpatia excesivă nu pot duce la estetică adevărată. Poate nu s-au arătat îndeajuns relațiunile strînse între atitudinea estetică și tendința către obiectivitate. Nu e o întîmplare că Flaubert, marele preot al artei pentru artă, a fost în același timp și un obiectiv desăvîrșit.

Cetiți minunatele schițe ale d-rei Lucia Mantu și veți avea confirmarea acestei constatări. De la Caragiale poate n-am avut în domeniul literelor române un reprezentant mai scrupulos al acurateței ca d-ra Lucia Mantu. Fiecare impresie, fiecare frază e alambicată, cizelată, prefăcută nu numai pînă la maximul ei de randament, dar chiar la cea mai înaltă expresie de perfecțiune. Ținuta artistică e menținută mereu la o așa tensiune, încît nici o neglijență, nici o familiaritate, nici o obscuritate, nici un „laisser aller“ nu se poate surprinde. Filtrajul e definitiv. Nu scapă acestei vigilente atențiuni nici o lacună, nici un lapsus de cugetare, de sentiment ori de expresie. Aceste miniaturi sînt lucrate de un maestru bijutier. Un microscop mărește sub ochiul său orice detaliu la cizelarea căruia autoarea se îndîrjește. După cetirea acestor mici capodopere, rămînem cu acel sentiment de plenitudine, de echilibru și armonie care întovărășește desăvîrșirea.

Dar, pe de altă parte, literatura d-rei Lucia Mantu e tot ce poate fi mai puțin subiectiv. N-o surprindem niciodată arătîndu-și sentimentele în legătură sau cu ocazia tablourilor sale. Pe cît e cu putință, eul său se desființează. Observă și accentuează, redă concentrînd ceea ce există în afară : atîta tot. Se desprinde de realitate, refuză să se contopească cu dînsa ca să-și păstreze observațiile și interpretările intacte. Natura și realitatea consituiesc un plan : sensibilitatea autoarei, un altul.

Materialul prelucrat de d-ra Lucia Mantu e aproape exclusiv din domeniul senzației. Receptivitatea sa senzorială se limitează la datele simțurilor, fără să fie întregite de imagini, amintiri, idei, sentimente.

Fenomenul estetic se obține de obicei prin oprirea în loc a percepției, considerată în ea însăși, izolată de aliajele sentimentelor ori aprecierilor care introduc în ea ceva practic. Dacă nu e izolată imediat această percepție se alterează, după cum unele metale se ruginesc ori se oxidează imediat. Percepție pentru percepție : acesta e scopul artei ideale, dacă aceasta e posibilă.

Cînd e vorba de aspecte redate vizual, autoarea se limitează la impresii pur retiniene. Iată de pildă bucata *Pantomimă (Miniaturi,* p. 15). Se descrie un întreg episod de dragoste la un cules de vii, așa cum apare el proiectat de lumina unui foc. O viziune netă de „umbre chinezești.“ „S-au copt strugurii. De cum înserează, pe dealurile acoperite cu vii se aprind focuri, rînd pe rînd. Pe costișa priporîtă, dincolo de drum, e focul cel mai apropiat. Flăcările lui, rupte de vînt, luminează o colibă de paie. În lumină se înalță, fără veste, din întuneric, o umbră : un flăcău.

Așa cum se desenează în golul de pe culme, pare un uriaș. Își scoate încet haina și o anină pe o cracă a colibei. Își afundă mîinile în buzunarele pantalonilor și scoate pe rînd diferite lucruri mărunte. Se pleacă, ridică de jos o haină mai groasă, o scutură puțin și se îmbracă. Dispare cîteva clipe în dosul colibei, s-arată iar, se întoarce cu spatele și rămîne cu grumazul întors în întunerec. În sfîrșit, se așază jos lîngă foc ; dar după puțin timp, sare ars și — încordîndu-și iar grumazul — ascultă.

Deodată, în cercul strîmt de lumină, se înfiripă încă o umbră : o fată. Cu mîna dreaptă apăsată pe sîn . . . cu capul ridicat spre flăcău. El o prinde cu brațul de mijloc și o împinge ușor spre colibă. Fata intră dreaptă, flăcăul s-apleacă puțin de la mijloc. Linia șoldului, picioarele, ciubotele se văd încă luminate de foc ; dar în aceeași clipă iese din nou la iveală, în prelungirea picioarelor, trupul întreg. Flăcăul privește lung în întunerec.

Și încă o umbră, — a treia — întunecă lumina focului ; un moșneag, cu luleaua în gură, cu suman larg între umere. S-așază cu greutate jos, apucă un cărbune cu mîna, îl joacă grăbit în palmă și-l pune în lulea. Flăcăul îl urmărește cu fața întoarsă, schimbă de cîteva ori din picioare, apoi se așază și el jos, drept în ușa colibei. Moșneagul se ridică din nou în picioare, își scoate cu oarecare grabă sumanul. Îl cercetează cu luare-aminte pe la guler, pe la subsuori, apropiindu-se tot mai mult de foc. Apoi îl îmbracă pe mîneci, strînge bine parte peste parte, și tihnit, se lasă iar jos și se culcă pe o coastă. Trupul i se învăluie în întunerec. Numai capul sprijinit pe palma stîngă se deslușește în bătaia focului... Flăcăul e cam cu spatele spre oaspete. Flacăra jucăușă îi pune umbre nestatornice cînd pe ceafă, cînd pe o ureche. Cu mișcări neliniștite se întoarce tot mai mult și mai des înspre întunerecul din ușa colibei... Focul se potolește. Moșneagul aruncă un mănunchi de rîpcă din grămada de alături. Și flăcări noi se ridică iar, rupte de vînt. . . . Flăcăul se întoarce mai cu dinadinsul spre colibă și clatină din cap. Pe la spatele lui se mișcă o mogîldeață nelămurită. Flăcăul tresare și se ridică, drept, de la mijloc...“ Și așa mai departe.

O situație sufletească întreagă e redată, ca s-o înțelegem perfect, chiar în ceea ce are ea specific sufletesc, numai cu mijloace vizuale, pur fizice. Dintr-o succesiune de impresii optice reiese un conflict omenesc. D-ra Lucia Mantu înregistrează culori, sunete, linii și grupează masele lor în efecte caracteristice. Acuitatea și exactitatea senzațiilor e în adevăr extraordinară. Cetiți schițele publicate sub titlul *Pagini răzlețe.* Impresia de prezență imediată pe care ne-o lasă peisajul unei mahalale patriarhale în dimineața de vară, sau serile de început de primăvară în grădină reies din subtile notațiuni sau intuiții, redînd vioiciunea culorilor, jocul liniilor, fuziunea sunetelor, dar încă și mai mult fluiditatea aerului, simțul specificității fiecărui ceas din zi, culoarea anotimpurilor, gradul umidității, al uscăciunii, al transparenței și al temperaturii. Știința senzorială a d-rei Lucia Mantu e fără pereche. Dar ea rămîne aici, în această lume a simțurilor. Nu-și permite nici o apreciere, nici o judecată de valorificare din care să-i aflăm predilecțiile gustului, convingerile, simpatiile. Autoarea nu are atitudini care deformează datele senzoriale. Aproape același procedeu în bucata *Cromolitografii.* Sufletul unui bătrîn și al tovarășei sale ne e prezentat prin descripția lor picturală, printre mobilele de vechi mahon ale unui vechi salonaș de provincie. Acest procedeu amintește de pictura lui Cézanne și de revoluția adusă de el în plastică : eliberarea senzației de imixtiunea interiorului sufletesc și de deformările lui.

Se înțelege că o asemenea artă nu poate fi decît obiectivă. Atitudine de spectator pur, desolidarizat de evenimente, oameni și natură. Stare de suflet a cuiva care contemplează de sus comedia lumii, cel mult bine dispus de peripețiile ei, cu interes la jocurile ei, dar niciodată indignat ori entuziasmat. E drept că ici și colo apare ironia. Dar această atitudine e tocmai semnul detașării și al dominării vieții. Între lume și d-ra Lucia Mantu se proiectează o distanță, de la care nu se aud nici ecoul tragediilor, nici acela al veseliei excesive. De aici, calmul său divin și impresia de dreptate și adevăr pe care o prezintă schițele sale.

Din toate constatările făcute asupra psihologiei femeii, de la moraliștii francezi la Nietzsche sau experimentatorii moderni, reiese cu unanimitate că ceea ce lipsește mai puțin femeii e obiectivitatea. Și totuși, caracterul artei d-rei Lucia Mantu, așa de obiectiv, e departe de a fi masculinizat, cum se întîmplă multor femei care scriu. Chiar ascuțimea senzorială de care vorbeam mai sus e o probă. Dacă bărbații au idei și pasiuni, femeile au mai mult senzații și sentimente. Temele pe care le preferă d-ra Lucia Mantu trădează o simpatie puternic feminină. Înțelegerea cu care privește copiii — cetiți *Soi rău* —, înțelegerea intuitivă și directă a micului lor univers, minuscula lor mentalitate e înțeleasă cu ecouri de ascunsă feminitate. Portretul, de adîncă umanitate feminină, pe care ni-l dă în persoana *Domnișoarei Sally,* nu putea fi desenat decît de un suflet asemănător. Delicatețea desăvîrșită cu care își consideră personagiile pornește din această sursă. Disprețul pentru ceea ce e fals în virilitatea unui bărbat, specimen spilcuit, pomădat, plin de ridicol manierat, așa cum e eroul din schița *Cavalerism,* ironia cu care e tratat dovedesc perfect atitudinea autentic feminină a autoarei *Miniaturilor.*

Dar același atribut reiese și din alte aspecte ale operei. Cetiți capitolul *Vizite,* din *Cucoana Olimpia.* Toată malițiozitatea femeii contra femeii e pusă în joc. Cunoaștem pe d-ra Frosica Nedelcu, care lasă să se vadă cînd intră în salon, „ca de obicei, puțină melancolie de bun-gust“. Cucoana Caliopi moșica, infailibilă în pasianse, dl. Jorj Stănescu, cavalerul prezentat lui cuconu Matei și

familiei etc. Și tot din același suflet feminin se alcătuiește mai departe capitolul *Zile pustii,* unde răsare fioros ca un strigoi neantul plictiselii zilelor de iarnă, cînd sufletul femeii hibernează în ceasuri fără de sfîrșit, cu ochii pe o carte de romanțuri ori pe ochiurile unei horbote. Dar ce înseamnă însuși miniaturismul d-rei Lucia Mantu, acea predilecție pentru broderia minuțioasă, pentru subtilitățile delicateței unei tehnici perfecte pînă în detalii, gustul pentru minuscul, pentru care noi bărbații, atenți la aspectele de amploare, o neglijăm ori nici măcar nu o percepem ? Ce înseamnă altceva decît perfectă feminitate această preferință pentru mici schițe, mărunțele „bibelot“-uri de desăvîrșit lucru ? Să mai vorbim de pudoarea și decența cu care autoarea evită prin abile eufemisme, prin subtile perifraze, orice obscenitate — cum e în schița *Ciuperci* —, pe care inevitabil natura o prezintă oricui.

Feminitatea e, așadar, vizibilă în toate manifestările artei d-rei Lucia Mantu. Și totuși, această feminitate nu deviază prin capriciile, prin absurditatea ori prin subiectivismul său atitudinea ei calmă, obiectivă, detașată. *Obiectivitate în feminitate,* iată prețiosul aliaj, care exercită printr-un farmec de o rară originalitate, printr-o compoziție de note diferite, și totuși armonioase, o impresie deosebită asupra emoției noastre. Feminitatea pe care o constatăm de la primele pagini ne descrie la început o curbă a cărei evoluție o prevedem în dezvoltări de personalism și de afectivism exagerat.

Dar pronosticurile noastre sînt repede contrazise. Peste substratul primitiv, se așterne un calm, o stăpînire și o detașare de observatoare imparțială, care ne surprinde mai întîi, pentru ca mai în urmă să ne încînte cu o trăsătură de deosebită originalitate. Și apoi, aliajul se topește imediat într-o unitate complectă, indisolubilă, încît nu se poate diferenția ceea ce formează la început contribuția unei surse de contribuția celeilalte.

Ne gîndim la o mulțime de alte structuri sufletești de scriitoare femei. Acest echilibru, ieșit totuși din combinația a două note în aparență contradictorii, nu-l găsim nicăieri. Colette, lucidă și ascuțită observatoare, e dominată de un senzualism care îneacă în tonalitatea lui totul ; Selma Lagerlöf dovedește impresia artistică printr-o afectivitate umană și maternă ; altele manifestă una sau alta din marile însușiri feminine. Le reprezintă cu maximum de pregnanță strălucitoare. Nu mai cunoaștem însă acest tip de fizionomie femeiască, care să ofere în același timp avantagiile speciale ale fiecăreia din artele celor două sexe.

Inhibiția puternică care înăbușe toate accesele temperamentale și calmează impulsiile se exercită și asupra stilului.

Pentru o astfel de artă, o haină prea colorată, prea pitorească ar fi nepotrivită. D-ra Lucia Mantu se exprimă elegant, perfect, reținut, fără efecte surprinzătoare, fără epitete neașteptate ori prea caracteristice, fără accente de valori violente ori izbitoare.

Scrisul său seamănă cu costumul impecabil al acelor persoane care se îmbracă elegant în negru.

Reținerea pulsației inițiale se manifestă printr-o lipsă totală de nervozitate ori măcar de dinamism al stilului. Expresia e statică, cu puțină mișcare, cu puțin ritm. E clădită din linii, nu din cadențe. Impersonală și corectă pînă la perfecțiune, expresia e de o minunată ținută clasică. Prin ceea ce are adecvat și propriu stărilor sufletești pe care le exprimă, prin liniștea sa totală, prin sforțarea îndelungată care curăță inutilul și balastul, prin acuratețea lui cristalină, acest stil n-are pereche în literatura noastră decît stilul ultim al d-lui Sadoveanu. Cu singura deosebire că acesta din urmă e și muzical, în timp ce acela al d-rei Lucia Mantu se apropie mai mult de plastic, adică de sculptural ori arhitectural. El se adresează vizualității noastre. Un scriitor francez spunea acest lucru : „Vrei să știi dacă o frază e perfectă ? Scrie-o pe o bucată de hîrtie. Dacă place ochiului, dacă are o formă frumoasă, fii sigur că e bună.“ Privită chiar ca pictură, fraza d-rei Lucia Mantu nu va deziluziona pe nimeni.

1928

G. IBRĂILEANU MORALIST

Se știe că unul din motivele pentru care Nietzsche prețuia mai mult civilizația franceză și o punea într-un rang superior celei germane era și pentru simțul psihologic, pentru sentimentul fin și nuanțat al diferențierii specifice a oamenilor pe care-l avea cea dintîi și care lipsea în bună parte celei de-a doua. Atitudinea francofilă a filosofului german era datorită în mare măsură admirației pe care o nutrea pentru marii moraliști francezi, în special pentru La Rochefoucauld și Chamfort.

Motivele ni se par foarte legitime. Dacă e vorba de apreciat valoarea calitativă a unei civilizații, gustul pentru speculația psihologică trebuie să tragă greu în balanță. Moraliștii, autori de maxime și de reflecții adînci asupra naturii omenești, nu se găsesc — fără pic de îndoială — decît la popoare de înaltă cultură. Mai întîi, firește, fiindcă reflecția asupra structurii sufletești e un semn al dezvoltării conștiinței, al fenomenului de dedublare, de autoobservație, a existenței vieții interioare. Literatura obiectivă, epopee ori roman, și confesiunea lirică, plîngătoare pot atinge cele mai înalte grade de perfecțiune chiar la popoare primitive. Apariția romanului rusesc la mijlocul secolului trecut e o dovadă. Chiar cugetările, inspirate de o metafizică naivă ori de viața religioasă, asupra sensului vieții, asupra morții etc. nu se pot împăca cu o stare de semi-civilizație. Pentru determinarea și comparația mecanismului sufletesc, a tipurilor de oameni, a diferențelor dintre ele, trebuie complexitate mintală. Acest gen, destul de curios, apare — aș adăuga — la popoarele de vitalitate relativă, acolo unde *conflictul dintre conștiință și viață* s-a înfiinţat. Viața voiește să trăiască simplu și orb. Conștiința, oprind în loc pentru studiu spontaneitatea „elanului" vital, îl împuținează și-l rărește. Civilizația, care e o conștiință colectivă, anemiază pornirea instinctelor unui popor, le fixează o clipă, le enervează, le artificializează ca să le observe. O porțiune din curentul vital a fost abătută pe alte căi, în dauna disponibilităților inițiale. Gustul pentru autoobservație, adică pentru introspecțiune e, din punctul de vedere biologic, un fruct pervers caracteristic culturilor tardive, în epoca de apogeu sau chiar de început de declin.

Dar și sub alt aspect, moraliștii — cum impropriu au numit francezii pe autorii de maxime — presupun o maturitate în dezvoltarea vieții sufletești. Psihologia concretă, consemnată în maxime, a apărut în saloane, în conversații perfid șoptite într-un colț unde aproapele era descusut și forfecat fără milă. Defectele, capriciile, ridicolul erau pîndite de ochi ageri și transmise prin practica convorbirilor de la un grup la celălalt. Psihologia care începe, evident, în lumea elegantă e un fel de mahalagism superior al societăților rafinate și închise. Proust a remarcat-o pentru faubourgul Saint-Germain cu toată dreptatea. Dar Saint-Simon făcuse același lucru mult înainte. Oameni subțiri, cu observație ascuțită, trăind în cercuri restrînse, din plictiseală, își remarcă toate trăsăturile și se critică la infinit unii pe alții. Conversația e originea psihologiei. Nu conversează însă decît popoarele foarte evoluate.

Trebuie să mai adăugăm apoi, în aceași ordine de idei, că, dacă alte genuri se pot acomoda cu dezvoltări greoaie, cu reveniri, cu obscurități, maxima presupune o expresie lapidară, deci o formă literară perfectă, rezultată dintr-o lungă tradiție de mînuire a limbii.

Concluzia acestor considerațiuni devine evidentă de la sine. Tînăra noastră literatură nu putea să aibă mulți moraliști. G. Ibrăileanu e printre primii.

Se pot deosebi cel puțin trei tipuri de maxime.

Unul — și e cel care presupune cele mai multe calități literare —, fără să se bazeze pe o observație care știe să prindă aspecte originale ale vieții, trăsături de caracter nebănuite, exprimă mai mult lucruri cunoscute, dar le înfățișează prin comparații perfect proprii, prin exemple care surprind în analogia și exactitatea lor. Antiteza care le prezintă, contrastul care le subliniază reușește să se înfățișeze strălucit și spiritual. E maxima spirituală în care a excelat Voltaire ori Chamfort. „Il n'y a que le superflu qui este nécessaire" (Voltaire) ; „Tout ce qui est exagéré est insignifiant" (Talleyrand) ; „La vie est la poursuite de l'impossible à travers l'inutile" (Tarde). Iată cîteva exemple din această speță. Tot meșteșugul în această categorie e de a găsi o formă mai strălucită, mai izbitoare, mai spirituală, adică de a spune mai bine un lucru care s-a spus.

Vine apoi tipul maximelor paradoxe. Aspecte parțiale exprimate ca adevăruri generale ; atitudini exact contrarii, perfect antipodice celor obișnuite, plăsmuiri de fantezie prezentate drept realități curente : astfel de procedee oferă de obicei materia din care se recrutează cugetarea paradoxală. Oscar Wilde, Swift, Rémy de Gourmont, Barbey d'Aurevilly sînt regii netăgăduiți ai acestui gen. Iată și din acest fel cîteva mostre : „Optimismul e o expresie a fricii" (O. Wilde) ; „Nu numai că nu e adevărat că sufletul e nemuritor și corpul muritor, dar e adevărat exact contrariul, deoarece sufletul piere pentru totdeauna cu moartea, pe cînd corpul se poate transforma și reînvia odată în altă formă" (Renan) ; „La reconnaissance est le sentiment des faveurs à venir" (Swift).

Al treilea tip e mai puțin vanitos. El nu urmărește strălucirea orbitoare, nici grația, nici eleganța desăvîrșită. Ambiția sa e mai mică. El se mulțumește cu observația care surprinde realitatea crudă și care-o prezintă simplu, încărcată de adevăr. Îndîrjirea acestui tip de maximă constă în a trăda secrete pînă atunci învăluite, în a revela clar și evident ceea ce nu știam din misterele sufletului sau pe care abia le bănuiam. Firește, pentru un astfel de gen forma e ceva secundar. Totul e observația psihologică și justețea pe care o conține. Pe acest tărîm a debutat şi a rămas nemuritor La Rochefoucauld, care, împreună cu Freud, au atins cele mai adînci sondaje în obscurităţile periferice ale sufletului nostru, necălcate pînă la ei de observatorii comuni — ambii insistînd pînă la saturaţie în infinite variante asupra celor doi poli ai tuturor tendinţelor omeneşti : amorul propriu şi impulsiunea sexuală.

Din acest tip din urmă fac parte şi maximele lui G. Ibrăileanu. Nu veţi găsi în volumul său echilibristici de spirit, antiteze tăioase, comparaţii ingenioase care să popularizeze şi pentru cei mai puţin ageri o constatare din domeniul comun. Sînt observaţii directe, luate „sur le vif", care valorează prin descoperirea lor sau prin interesul pe care-l oferă punctul de vedere din care sînt observate. Maximele lapidare de semnificaţie mai mult literară, fireşte, nu lipsesc cu desăvîrşire. Din cînd în cînd le întîlnim. Bunăoară : „Tot ce nu este etern este zadarnic. Nimic nu este etern" (p. 50) ; sau : „E naiv să te miri. E cinic să nu te indignezi" (p. 73) ; sau : „Călugărul Ieronim de la Rîşca spunea : un bărbat care nu se simte rudă cu nevasta lui trăieşte în concubinaj. Iar cînd se simte rudă, trăieşte în incest" (p. 76) etc., etc.

Dar acest gen e izolat şi destul de rar frecventat. Pe Ibrăileanu îl atrage, cu o curiozitate sumbră, adesea tragică, constatarea aspră, directă, aprigă, asupra sufletului gol, deasupra căruia nu aşază cu graţioasă cochetărie ori feminină pudoare nici o frunză de viţă. El rupe vălurile roze şi împrăştie iluziile siropoase, care, dintr-o iremediabilă ipocrizie, fac din oameni maturi, cu dureroase experienţe, domnişoare suave de pension.

Autorii de scurte cugetări în felul acestora, cu excepţia poate numai a lui La Rochefoucauld, Nietzsche şi Schopenhauer, nu dau dovadă de un spirit metodic de sistem. Ei zboară uşor şi anarhic, „papillonează" din subiect în subiect, fără o preocupare constantă, fără o idee fixă. Totul îi atrage la întîmplare, observaţia lor rămîne empirică, fiindcă niciodată diversitatea observaţiilor, pe care le culeg, nu se prezintă ca infinite atribute ale aceluiaşi substrat unic. Ei n-au spiritul metafizic care vede, în nenumăratele feţe ale existenţei, proba repetată a unui element fundamental. Moraliştii sînt, în genere,

spirite diletante, care nu supun realitatea la calapodul unei idei unice.

Maximele lui G. Ibrăileanu sînt şi ele foarte variate şi, desigur, gîndite fără „parti-pris" metafizic. Dar el e un spirit prea filosofic, contemplaţia sa nu e numai a cuiva care are spirit de observaţie, ci, mai degrabă, aceea a unui gînditor care şi-a întocmit unitar, deşi fără obsedanta monotonie a metafizicienilor, care văd în toate acelaşi fenomen, o concepţie coerentă despre viaţă şi lume.

G. Ibrăileanu face parte dintr-o generaţie care a avut trei zei : Darwin, Schopenhauer şi K. Marx. Toţi trei profund pesimişti. Întunecoasa şi ferocea imagine despre carnajul universal a lui Darwin, pe care a acceptat-o toată epoca evoluţionistă de la Taine la Spencer, a fost acceptată (sau era poate în atmosfera timpului) şi de materialistul Marx. Ambii au avut ca punct de plecare, unul în biologie, celălalt în sociologie, strigătul profund alarmant al lui Malthus, care le vestea profetic şi înfricoşător că proviziile descresc, în timp ce umanitatea creşte mereu. Pe alimentele astfel împuţinate, lupta omenirii veşnic înmulţite va fi fără cruţare.

Şi să nu uităm încă faptul că generaţia care s-a format între 1880 şi 1890 a suportat, în ce priveşte literatura universală, influenţa realismului francez şi, în cea naţională, pe aceea a lui Eminescu. Dar realismul francez, cu viziunea sa despre lume şi viaţă direct bestială (Lemaître a arătat pesimismul lui Zola, iar acela al mizantropului Flaubert şi al elevului său Maupassant sînt arhicunoscute), a întărit încă ceea ce oferea zoologia, ideologiei timpului.

Astfel, din toate părţile, totul concura ca să constituie o imagine biologică a omului, adică să reducă la proporţii mai modeste, considerînd omul ca pe un simplu mamifer, orgoliul concepţiei spiritualiste. În afară de aceste influenţe, care nu spun în istoria şi biografia unui om decît ceea ce îi e exterior, s-ar putea ca fundamentul profundei amărăciuni care se depune ca o drojdie în cea mai mare parte din cugetările lui Ibrăileanu să aibă la bază şi o experienţă intim personală. Asemenea concepţii despre lume sînt de obicei rezultatul unei delicate sensibilităţi brutal rănită cîndva.

Vom vedea îndată că idealismul şi delicateţa funciară, care constituiau fondul primar, n-au putut fi complect distruse de decepţiile ulterioare. Fiindcă, oricît ar fi de vitregă viaţa, ea nu poate schimba definitiv substanţa primitivă a unui caracter delicat, care a moştenit, poate, de la cine ştie ce plăpîndă ascendenţă maternă, atîtea visuri imaculate sau atîtea iluzii trandafirii.

La prima lectură a reflecţiilor despre viaţă ale lui G. Ibrăileanu, caracterul biologic apare pe primul plan. „De cîte ori te văd sincer, am impresia că, în războiul tuturor contra tuturor, tu ţi-ai lăsat armele acasă“ (p. 12). „Cînd o femeie şi un bărbat se întîlnesc să se cultive reciproc prin lecturi, prin învăţare de limbi ş.c.l., să ştii că întîlnirile lor sînt convocate şi prezidate de geniul speciei şi să le-o spui şi lor dacă n-o ştiu.“ (p. 39) „*Homo homini lupus*. Filosoful nu ştia că lupii nu se mănîncă între dînşii decît la ultima extremitate.“ (p. 49) „Dacă generosul şi obiectivul elefant şi nu isterica şi libidinoasa maimuţă ar fi avut creierul mai dezvoltat, ce admirabil ar fi omul !“ (p. 57) „Cetiţi în şir un anumit capitol din *Descendenţa omului* de Darwin şi manejele rafinate dintr-un roman de Bourget care duc tot acolo. E divertisant, e comic, e hilariant.“ (p. 78) „Cînd te gîndeşti că cele mai sublime strigăte ale poeziei sînt exprimarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă în rîvna ei nesatisfăcută de a se întîlni cu o altă celulă, nu poţi să nu admiri fantastica feerie clădită de sufletul omenesc pe instinctul cel atît de van.“

Avem aici destule specimene pentru a trage o concluzie asupra convingerilor fundamentale ale lui Ibrăileanu. S-ar zice : un *biologist pesimist* de cea mai pură speţă. Şi totuşi, această concluzie ar fi pripită, fiindcă claviatura sufletească a lui Ibrăileanu nu e aşa de simplă. Sub acest caracter uşor descoperit, se ascunde un altul sau mai degrabă alte două, care, deşi înăbuşite de atîtea jigniri ale vieţii, persistă cu îndărătnicie. Acest pesimist care argumentează mereu cu date din zoologia comparată ascunde mentalitatea unui cavaler feudal de o nobilă, înaltă şi delicată manieră sufletească. Acest materialist intransigent, care pare că din cine ştie ce rănire a sensibilităţii rînjeşte şi se complace aproape sadic să biciuiască idealismul şi să înjosească viaţa, n-a putut învinge îndărătnicul său idealism. Mai întîi, îl justifică teoretic, găsindu-i mereu urmele.

În actele cele mai bestiale, el întrezăreşte acea nevoie de justificare şi scuză care formează esenţa oricărui idealism. „Omul găseşte totdeauna inconştient motive înalte pentru acţiunile sale egoiste. Antropofagul care-şi mănîncă părinţii din lipsă de altă carne e convins că face un act moral, că-şi îndeplineşte o datorie religioasă. Aceasta dovedeşte idealismul omului, adică neputinţa lui de a-şi recunoaşte mobile egoiste şi josnice“. (p. 38) A extrage dovada acţiunilor înalte şi nobile din om din cele mai abjecte gesturi ale sale, aceasta n-a reuşit s-o facă, desigur, nici cel mai pur spiritualist.

S-ar putea crede iarăşi că filosofia aceasta biologistă a desfiinţat în autor orice tendinţă religioasă, că l-a simplificat într-atît, încît complexitatea uriaşă a universului şi a existenţei nu-i mai spun nimic, sau că se poate închide în formule ca ale farmacistului Homais. Dar Ibrăileanu ne linişteşte imediat în această privinţă. „Nu există viaţă viitoare — afirmă mintea noastră ştiinţifică. Dar ce poate să ştie mintea noastră născută pentru o incompletă adaptare a unui puţin complicat organism la un puţin variat mediu ?“ ; sau „De cîtă impertinenţă dai dovadă cînd îmi spui că mîine, la ora cutare, ai să vii negreşit la mine, parcă tu ai cunoaşte întreaga cauzalitate universală, ca să ştii că mîine ai să mai fii în viaţă“. În altă parte, sentimentul acesta de modestie intelectuală, care e începutul oricărei religiozităţi, se transformă chiar în pietate tradiţională : „Dacă nu crezi în nici un Dumnezeu, atunci ce te împiedică să-ţi fie scumpe credinţele şi ritualele care au consolat pe tatăl şi pe mama ta şi le-au uşurat ceasul greu al morţii“ (p. 21).

Ceea ce n-a putut însă întuneca experienţele dureroase ale vieţii şi nici doctrinele biologice e sentimentul de înaltă şi nobilă ţinută morală. Preceptele lui Ibrăileanu în această privinţă sînt ridicate la o tonalitate aşa de sus aşezată, vorbite de pe un piedestal aşa de ridicat, încît vor surprinde şi mira oamenii acestei epoci de neglijenţă, de proastă creștere sufletească, de grosolănie permanentă. G. Ibrăileanu are în cel mai ridicat grad respectul femeii, al amiciției, al cuvîntului dat, al celor slabi și umiliți. Cavalerismul său aproape ingenuu nu numai că impune, dar ne lasă în suflet deodată ca o urmă de turburătoare grație juvenilă și ca un parfum dintr-o civilizație boierească de mult stinsă. „Cine nu e politicos cu slugile și cu animalele n-are instinctul politeții, ci dresajul, și n-are sufletul sus-pus“ ; „A mînca, act eminamente brutal și inestetic, ar fi devenit cu siguranță rușinos, dacă izolarea pentru îndeplinirea lui n-ar stingheri cu totul practica vieții omenești. Se zice că nimeni nu l-a văzut mîncînd pe A. de Vigny“ etc., etc.

În special femeia îi impune respect și, din punctul de vedere al afectivității, inspiră admirație lui Ibrăileanu. Cele mai adînci și mai multe dintre maximele sale sînt relative la dragoste și la femeie, pe care o socoate, cel puțin cînd iubește, superioară bărbatului. Al doilea subiect tratat mai pe larg în aceste cugetări e ideea morții. „Între dragoste și moarte“ ar fi putut constitui un alt titlu al acestui volum. Gîndul morții depășește viața autorului. El devine universal, se întinde și la generațiile care vor veni, iremediabil, inconsolabil : „Copilul tău are să aibă spaimele agoniei, are să moară și are să fie îngropat. Și toate astea le-ai creat tu.“ Lipsesc din aceste cugetări (ceea ce arată gustul pentru solitudine și izolare ale autorului lor) reflecțiile asupra traiului în comun, asupra vieții sociale, a omului politic etc. Autorul jignit de mulțime se ferește de ea, fără să-și dea aere de ieftin aristocratism sau de disprețuitor cezarism. Cel mult dacă evită societatea care-l inoportunează. „Plăcere divină : să te arăți mic și umilit, cu sentimentul distanței dintre tine și ceilalți“ (p. 83). „Ori de cîte ori în societate, în loc de a-ți da sentimentele și ideile pe față, ai reușit să spui o vorbă banală, lipsită de orice coloare personală, ai cîștigat o victorie împotriva vulgarității“ (p. 62). Dar aristocratul, cum spuneam mai sus, nu disprețuiește, nu urăște. O dragoste și o înțelegere de oameni arată că izolarea sa e numai un antidot contra inoportunității. Fiindcă funcțiunea sa de simpatie se exprimă numaidecît prin aceste maxime, aproape sublime ca sentiment uman

și înălțime de cugetare. „În infinitul timpului și al spațiului, ne-am întîlnit în aceeași nebuloasă, în același sistem solar, în aceeași planetă, în același secol, în aceeași generație, în aceeași țară, în același loc, sub același acoperămînt, și totuși ne urîm, ori cel puțin ne sîntem indiferenți, în loc să ne aruncăm unii în brațele altora, inteligenți și proști, buni și răi, înmărmuriți de spaima naturii infinite și ostile“ (p. 36) ; sau, mai înfricoșător : „Gîndește-te că și tu și acela care te insultă, într-o zi sau alta, aveți să stați cu mîinile pe piept și cu lumînările la cap“ (p. 56). Și să ni se mai ierte încă o citație care egalează pe Jaurès și pe Tolstoi : „Nu-ți sînt scumpe încrețiturile de pe fruntea și de la ochii femeii tale ? Gîndește-te bine că încrețiturile astea s-au făcut în lunga voastră tovărășie de griji și nevoi. Gîndește-te că ele sînt semnul că se apropie vremea cînd tu și tovarășa ta aveți să vă despărțiți pentru totdeauna. Gîndește-te că asta e fata rîzătoare pe care o așteptai cu pieptul înfrigurat în nopțile de vară.“

Iar acum, bilanțul acestor analize descusute. Dacă strîngem totul la un loc, fizionomia lui G. Ibrăileanu se desinează ca aceea a unui delicat lucid. O fire aristocratică, sensibilă, rănită profund de imperfecțiile relative ori simplu triviale ale vieții. De aci, adoptarea ca răzbunare a unei filosofii pesimiste și biologiste, care n-a putut întuneca fondul înalt idealist și adînc afectuos în iubirea lui de oameni.

Morala iese din iluzie. De cele mai multe ori, ea e o stare de candoare, în care problema păcatului nu e nici măcar concepută. Omenirea a văzut întotdeauna în puritate cel mai înalt grad de etică, și concepția imaculată a devenit un simbol etern de perfecție morală. Priviți oamenii cu prejudecăți etice : ei se recrutează din familia austerilor și a abstinenților. Morala presupune, afară de cazurile eroice, două condiții : o senzualitate minimă și o intelectualitate redusă, naivă, sau cel puțin lipsită de ascuțime critică. Problema moralității se complică cînd e vorba de un cap lucid, care a analizat și cîntărit totul, care e perfect conștient de mecanismul ascuns și adesea trivial al vieții, care a epuizat rînd pe rînd toate iluziile, le-a văzut deşertăciunea şi vanitatea, care a băut adînc din toate cupele amărăciunilor.

E prea uşor să rămîi om de treabă cînd ai avut norocul să-ţi poţi păstra iluziile ori cînd ai moştenit o inteligenţă feciorelnică, care ştie să acopere cu un văl roz înfăţişările hidoase ale lucrurilor. Şi e mult mai greu să faci să trăiască împreună luciditatea complectă şi perfecta regulă morală.

Din punctul de vedere etnic, e o caracteristică franceză alianţa acestor două noţiuni. Acolo omul poate epuiza mental toate abisurile păcatului, el n-are iluzii şi nu crede că viaţa e o grădină paradisiacă plină de încîntări. Lectura *Jurnalului* lui Jules Renard, de pildă, sau aceea a *Caietelor* lui Maurice Barrès ne arată cîtă dezabuzare se ascunde la aceste două suflete prea reprezentativ franceze. Într-un loc, Jules Renard vorbeşte, cu mult înaintea lui Freud, despre amorul vinovat, nutrit în inconştient, pentru mama sa (pe care dealtfel el o detesta). Şi un om care a gîndit astfel poate mai departe să scrie o pagină înflăcărată despre justiţia imanentă cu ocazia afacerii Dreyfus. Scepticismul nu distruge moralitatea. Cîteodată o întăreşte. Poate fiindcă fiecare se nutreşte din altă sursă.

Cugetările lui G. Ibrăileanu pun din nou această problemă. Luciditatea sa atinge cîteodată pesimismul, de cele mai multe ori scepticismul. Înalta sa corectitudine, însă, nu e atinsă. El poate păstra, alături de gînduri care la altul ar dizolva sufletul, o intransigenţă etică ireductibilă. Aceasta dovedeşte încă o dată că raţionalismul şi intelectualismul îşi pot funda o morală proprie. Mai frică îmi este însă de spiritele mistice, sublime, ca acel erou din Dostoievski care — pe pragul sinuciderii — într-un elan de umilinţă, după ce s-a tîrît torturat de remuşcări la picioarele unui om căruia îi făcuse rău şi i-a cerut să calce peste el, n-a uitat totuşi cînd a plecat să-i fure iarăşi tabachera.

1930

M. SADOVEANU

S-au împlinit de curînd cincizeci de ani de la naşterea lui M. Sadoveanu. Aceste aniversări confruntă opera trecutului cu puterea de eroziune a prezentului. Verificare de vitalitate, invită totodată la analiza operei. Astăzi, cînd avem în faţa noastră una din cele mai fecunde opere româneşti, operă care atinge prin originalitatea şi calitatea ei poate numai pe Eminescu şi Caragiale, e mai uşor decît altădată de găsit specificul Sadoveanu. Experimentatorii de laborator cînd voiesc să cunoască un detaliu fiziologic caracteristic îl colorează cu un reactiv şi prin aceasta îl izolează. Să izolăm, după aceeaşi metodă, fenomenul Sadoveanu.

Într-un interviu publicat mai demult de un ziar, M. Sadoveanu începe cu aceste cuvinte : „Sînt născut dintr-un tată de origine oltean din părţile Gorjului şi dintr-o mamă moldoveancă". Chiar şi amatorii de explicaţii ale operei de artă prin biografie vor găsi acest amănunt lipsit de semnificaţie. Pentru noi însă el conţine cheia multor explicaţii.

Dintre toate componentele sufletului românesc, spiritul oltean manifestă un puternic gust pentru epopee. Acolo s-a desfăşurat viaţa minunată a haiducilor romantici. Povestea legendarului Iancu Jianu de acolo ne vine. În ţinutul Gorjului a apărut Tudor Vladimirescu şi cu pandurii săi. Balada romantică a răzbunătorului nedreptăţilor, tînăr, voinic, frumos, cu cal năzdrăvan şi ibovnica ispititoare, cu plosca de vin într-o mînă şi cu pistolul turcesc în alta, acolo s-a dezvoltat ca în mediul ei cel mai apropiat.

Strămoşii au trecut această pasiune strănepotului. Acţiunea bunicului haiduc a trecut în urmaş ca o nostalgie vagă, ca o chemare misterioasă către această viaţă plină de culoare, de bărbăţie şi de iubire. Sub această formă o găsim, ca o răzbunare tîrzie a unui inexplicabil inconştient, în opera lui M. Sadoveanu. Ceea ce aş numi *spiritul pandur* al marelui scriitor îi vine fără îndoială de la bunicul său gorjean.

Acest element activ, dinamic, aproape marţial, coexistă în sufletul său alături de un altul, făcut din contemplaţie blîndă, pasivă, poetică, din sentimentul său pentru natură. Gustul aproape panteistic al firii, înclinarea pentru calmul şi indiferenţa ei, înecat în melancolie, e o trăsătură a sufletului slav. Cine îşi mai aduce aminte de poveştile de vînător ale lui Turgheniev şi *Veghile ucrainiene* ale lui Gogol nu poate separa complect, în această privinţă, pe Sadoveanu de marii săi înaintaşi ruşi. Sentimentul mistic al naturii e o noutate introdusă în literatură întîia oară de slavi. De la aceştia a trecut la moldoveni.

Cu excepţia lui Grigorescu, cei mai mulţi din pictorii noştri importanţi sînt moldoveni : Luchian, Pallady, Pătraşcu, Tonitza, Ştefan Dimitrescu etc. Alecsandri a creat un gen : pastelurile.

Eminescu a amestecat peste tot natura în poeziile sale. Aceasta nu fiindcă peisajul moldovenesc e mai pitoresc şi mai variat, dar pentru că sentimentul naturii făcut din contemplaţie e mai aproape de sufletul visător al moldoveanului. La Sadoveanu natura nu apare într-un aspect pur plastic, pictural : colori, linii, contururi. Natura are un suflet care vibrează ascuns. Ea trăieşte, suferă, consolează sau persecută. Dar intenţiile ei sînt nepătrunse, ca şi ale providenţei. În zbuciumul nostru, calmul ei intră ca o alinare, în dimineţile ei radioase triumfăm cu glorie, în crepusculul ei sîntem învăluiţi în zilele de îngropăciune.

Aceste două elemente native din natura lui M. Sadoveanu nu sînt numai juxtapuse. Ele intră în relaţiuni, se confruntă, se ajută, dau naştere unui compromis sintetic. Maurice Barrès a scris odată : „il n'y a rien de plus beau qu'un *paysage travaillé par l'histoire*". Vorba aceasta parcă a fost spusă înadins pentru Sadoveanu. Acţiunile şi reacţiunile între eroul de epopee şi natura dimprejurul său e canavaua pe care sînt brodate estetic aproape toate bucăţile sale mai importante. Niciodată el nu prezintă natura şi omul fără să arate relaţiile dintre ele, niciodată natura nu rămîne neumanizată sau omul neînsufleţit de firea înconjurătoare. Iată două aspecte care revin mereu. O cîmpie strălucitoare de lumină. Azurul nu e tăiat măcar de un fîlfîit de aripi. Frunzele copacilor stau încremenite. Am zice liniştea de la începutul lumii.

Dar deodată, în acest peisaj neînsufleţit, în zarea dealului, în capătul şleahului, apare un călăreţ. Natura a căpătat imediat un accent omenesc. Omul a înviat natura. Sau invers. După o aventură de dragoste sau după o luptă, un voinic trece călare printre tufe de copaci. Tot gîndul său e la femeia iubită ori la duşmanul răpus. Dar deodată el se opreşte într-o poiană. Un glas de mierlă a răsărit de undeva. Un vînt uşor înfioară frunzele. Călăreţul a uitat brusc gîndurile sale şi se lasă furat de farmecele din jurul său, cu mintea goală, fără un gînd, fără vreo preocupare, numai legănat de vînt, de albastrul cerului, ori de glasul paserii. Natura lui Sadoveanu e o *natură istorizantă,* natura care a văzut, a auzit, a înghiţit multe suflete.

Ea e un depozit, un cimitir de veleităţi şi frămîntări stinse. Ea păstrează toate urmele vieţii care au palpitat în sînul ei. Strigoii neodihniţi, închişi în ea, îi dau o mişcare şi un suflu. Şoaptele lor se aud cîteodată toamna, ca şi speranţele lor de înviere primăvara. Un fluid, ca o osmoză, curge mereu de la om către pămînt şi din pămînt renaşte către om.

M. Sadoveanu a apărut în momentul istoric al ţării noastre cînd apunea o alcătuire socială şi cînd începea o alta. El e aşezat la intersecţia amurgului feudalismului cu formarea mediului orăşenesc burghez. Dar mentalitatea nouă nu era creată încă. Lumea trepidantă a orașelor tentaculare, nervozitatea urbană cu problemele și preocupările ei, burghezia inteligentă și avidă, tehnica asurzitoare și confortabilă a marilor industrii nu se formase complet. Lumea care murea își trimitea ultimele chemări. Ea nu fusese încă înlocuită. Mediul patriarhal, semi-arhaic, mediul de moșie, de conac, de răzeșie, de mic orășel evreiesc din Moldova, același ca pe vremea bezmanului boieresc, continuă să trăiască. Revoluția industrială și capitalistă nu măturase încă de pe fața pămîntului idila veche. Această lume în declin de mari și mici moșieri, de țigani lăutari, de haiduci, de evrei sărmani, de domnișoare languroase și romanțioase ca un vals de Chopin ori ca o noapte cu lună pe lacul unui castel, de țărani visători și fideli, de mici funcționari și mici burghezi, lume pe care generațiile viitoare nu vor mai vedea-o, a fixat-o nemuritor Sadoveanu. Cîteodată, tentaculele sale de analist s-au coborît și mai adînc. Ele au prins în suflete primitive însuși momentul biblic al genezei, momentul de la începutul firii cînd omul se desprinde, se diferențiază de natură ; dar nu o poate părăsi, fiindcă mai păstrează legături cu dînsa.

Delta Dunării, cu viața sa de apă abia deosebită de pămînt, cu vietățile sale neturburate de om, amintește adesea de acest moment al începuturilor.

Melancolia acestei lumi muribunde s-a furișat și în sufletul pictorului. Strigătul de moarte al lucrurilor care pier aduce melancolia multora din bucățile marelui scriitor moldovean. Poezia sa e amară și înfiorată de pesimism.

Talentul e un maximum de eficiență. Secretul său e de a obține din anumite date cel mai mare randament și, cîteodată, singurul posibil. Elementele primare din Sadoveanu sînt : poezia mistică a naturii și spiritul pandur.

Cum se puteau ajusta ele cu cea mai mare eficacitate ?

Firește, în primul rînd, M. Sadoveanu, inspirat de trecut, cufundat în ambianța istorică, ar fi putut cădea în manierism arhaic. Ca atîția alții, el ar fi putut — dacă ar fi avut mai puțin gust artistic — să recurgă la afectația neaoșistă. Panta de facilitate era destinată în această direcție. Dar el a știut să se ferească. Utilizînd numai *spiritul limbii* cronicărești, el a reușit să *estetizeze* limba cronicarilor, să-i dea o accepție modernă. Perfecția stilului său, care amintește prin arhitectonică de A. France și prin muzicalitate de M. Barrès, constituie o mare revoluție lingvistică : fuziunea vechii limbi cu cea contemporană într-o sinteză estetică.

Pe de altă parte, cele două elemente din opera lui Sadoveanu, de care vorbeam mai sus, fuzionate în fond, n-au rămas separate nici în expresie. Sentimentul naturii ar fi putut rămîne oarecum autonom, dacă M. Sadoveanu ar fi redat peisajul cu mijloace exclusiv plastice, picturale. Tabloul său ar fi conținut, senzual vorbind, multe elemente decorative, dar ar fi rămas rece, prea obiectiv. O astfel de înfățișare n-ar fi corespuns sentimentului naturii, așa cum îl simte el, adică umanizat. La colori și linii a adăugat elementul poetic, care e elementul uman. La colori și linii a adăugat accente de nostalgie, de dor, de regret. A scoborît peste șesuri moarte un suflu de vis. A reușit să realizeze *natura poetică*, ferindu-se de *natura picturală*, care nu i se potrivea. Prin aceasta a dat cea mai adecvată expresie dualismului său sufletesc inițial.

Definiția unei națiuni se face prin scriitorii ei. Aceștia plămădesc cu încetul conștiința socială. Mai mult ca oricare scriitor, M. Sadoveanu ne-a arătat aceea ce e românesc. Dacă o conștiință scrupuloasă, nemulțumită cu indicațiile instinctului de solidaritate oarbă, s-ar fi întrebat — înainte de scriitorul Sadoveanu — după ce caractere clare se poate recunoaște specificul nostru, ar fi rămas încurcată. O simțeam cu toții confuz : n-o putea spune nimeni.

M. Sadoveanu ne-a demonstrat realitatea fenomenului românesc. L-a urmat evolutiv, cu răbdare, în toate momentele afirmației sale. Opera d-sale reprezintă, etapă cu etapă, formația progresivă a sufletului nostru, procesul genetic al psihicului românesc.

A procedat metodic, de la simplu la complex, căci arta mare e totdeauna pedagogică.

Ne-a arătat mai întîi ceea ce e indiscutabil autohton, ceea ce e definitiv local: natura românească. Pot fi în altă parte peisagii asemănătoare, identice nu se găsesc nicăieri. Există o tonalitate mai crudă ori mai sumbră a colorii, o densitate particulară a aerului, o vivacitate a vegetației; atîtea imponderabile care deosebesc pămîntul de aici de cel de dincolo. La popoarele primitive, natura e totul. Omul abia desprins de ea e mai puțin însemnat. De aici importanța deosebită acordată naturii în literatura țărilor tinere.

Cu timpul a venit diferențierea: omul s-a desprins din natură. La început nu se deosebea bine de ea. Păstrase elementele aspre ale sursei creatoare, sufletul său era o prelungire a instinctelor elementare. Desfăcut proaspăt din firea înconjurătoare, seamănă adesea cu dînsa. În această perioadă a geologicului și preistoricului românesc, Sadoveanu ne-a arătat omul simplu, țăranul milenar, sumbru, trist, chinuit de mizerie fizică, de teroarea superstiției, flacără slabă, bătută de toate vînturile, în îndărătnică năzuință către umanitate.

În epoca genezei românești, în care se desprind apele de uscat, domnește întunerecul și misterul. În obscuritatea începuturilor, omul e fioros, neînțeles, necunoscut. Nimeni, poate, în literatura universală — fiindcă lipsesc condițiile de aici — n-a redat mai poetic această taină a începuturilor, în care neînțeleasa natură stăpînește încă sufletul, în care omul se zbate ca să se recunoască, să se definească, să se rupă din izvorul care l-a creat. Sînt în opera lui Sadoveanu, în această privință, pagini de metafizică grandioasă și înfiorătoare, asemeni paginilor *Bibliei*, unice în literatura lumii.

Mai pe urmă, procesul de umanizare a continuat. Natura începe să fie învinsă. Țăranul, care amintește de omul cuaternar, mai puțin fioros decît acesta fiindcă e mai neputincios, dar din aceeași cauză mai trist, mai chinuit, evoluează pînă la o speță umană mai ridicată. E brutal însă, plin de gustul epopeelor, al bătăliilor, al bărbăției fizice. E haiduc ori erou de baladă, Toma Alimoș, ori Cozma Răcoare, ori Aprodul Purice. E însă mai complicat. Civilizația a adăugat la sufletul rudimentar, care era o simplă prelungire a naturii, încă o coardă.

Un moment mai tîrziu, înfăptuirea omului românesc ni se prezintă sub forma umilită, statornică, a vieții modeste de mahala. Războinicul trufaș, răpus de evenimente, a suportat secoli dominația străină. A pierdut agresivitatea, demnitatea, idealul, s-a ofilit ca funcționar, ca domnișoară de mahala, ca semi-intelectual dezadaptat, învins de împrejurimi, ros de neputință și resemnare.

Eroismul de altădată s-a păstrat însă undeva. Alterat de trîndăvie, de viața plăcerilor, el există totuși în ultimele resturi de nobleță orientală și arhaică, rătăcită și șovăitoare. Această aristocrație a suportat deodată, brusc, la începutul secolului trecut, o revoluție sufletească: a cunoscut Occidentul în mentalitatea lui. Demnitatea omenească, respectul personalității, invenții ale unei complicate psihologii apusene au venit în ecouri piezișe și pe la noi. Noblețea noastră a fost găsită nepregătită. Doctoria a fost așa de tare, încît a omorît aproape bolnavul. Clasa de la care sufletul românesc a putut să moștenească mai multe note sufletești, fiindcă era cea mai evoluată, nu-i lăsa aproape nimic. Unii s-au înstrăinat, alții au pierit.

Țăranul, haiducul, micul burghez, boierul — iată etapele formației lente a caracterului românesc. Cei dintîi sînt mai vechi. Sînt statornici și fixați. Au sufletul simplu, dar bine caracterizat. Cei mai recenți sînt instabili, fugitivi, nefixați încă. Structura lor psihică nu e bine determinată. Ultimele achiziții sînt plăpînde. Ele nu pot forma, aici la noi, subiecte de analiză profundă. În realitatea noastră socială, individul nu s-a desprins complet de ambianță. Etnografii au arătat doar că societățile primitive nu cunosc indivizi, ci numai mase. Eul, cu viața lui inferioară se desprinde mai tîrziu din mediul social. Personalitatea bine definită nu e încă un fenomen românesc.

Opera lui Sadoveanu se confundă cu aceste momente de afirmație crescîndă a umanității românești. Ea se întinde, ca o frescă rezumativă, contopită cu geneza noastră psihică de la geologie la psihologie. Ea prezintă în spațiu un „raccourci“ a ceea ce s-a întîmplat în timp, mai multe veacuri. Dacă insistă poate mai mult asupra începuturilor, e fiindcă ultimele rezultate nu sînt clar stratificate.

Dificultățile de adaptare, în care se zbate cea mai înaltă expresie a conștiinței românești, boierimea moldovenească, formează tema romanului *Venea o moară pe Siret*. E vorba de decadența unei familii boierești, deplasată prin invazia culturii europene din viața ei tradițională, incapabilă să se fixeze printr-un alt echilibru la noile condiții de viață.

Există în viața aristocrațiilor un principiu curios : ca să se conserve, ele trebuie să evolueze. Noblețea englezească și-a schimbat funcțiile sociale, ori de cîte ori a trebuit. A fost latifundiară, comerciantă, industriașă, după cerințele momentului istoric. Totdeauna însă vigilentă, harnică, militantă. Cu alte cuvinte, ca să trăiască, noblețea trebuie să se îmburghezească. Nu în toate țările însă s-a întîmplat la fel. În alte părți, aristocrația a rămas închistată în vechile prejudecăți, care opreau munca, producția, utilitatea. Cum spunea Joseph de Maistre, ceea ce face eleganța și superioritatea nobleței e că ea n-are decît datorii, pe cînd celelalte clase pot avea și drepturi. Dar datoria purifică, pe cînd afirmarea drepturilor acrește, asprește, trivializează. „Noblesse oblige“, dar aceasta costă scump, fiindcă o clasă care dă tot timpul și nu ia niciodată sfîrșește prin a se istovi.

E adevărat că nu toate aristocrațiile au fost generoase. La noi, între 1840 și 1880 s-a măcinat, ca dizolvată de o substanță nocivă, aproapte toată boierimea națională. Elementul dizolvant a fost cultura occidentală, care a bruscat la un moment dat vechile moravuri. Trebuie să mai adăugăm și decadența fanariotă care pregătise terenul. Cînd au început în curțile de la Iași moravurile de la Versailles, boierii și-au părăsit moșiile, și le-au neglijat. În același timp, consumația lor disproporționată a întrecut cu mult veniturile. Arendașii parveniți stăteau la pîndă. Substituirea unei economii feudale prin una capitalistă nu putea fi prielnică decît claselor mijlocii. Acestea s-au înfiripat cu încetul de la această dată. Evreimea și arendașul Ciornei sînt tratați cu o deosebită forță în roman. Asupra lor cade, cu drept cuvînt, accentul luptei sociale. Sadoveanu i-a evocat cînd aprigi, cînd șireți. Și ne-a dat astfel minunate creațiuni. Boierul Filoti e moale, visător, distrat parcă în această lume. E o fantomă chinuită, fără odihnă. Ceilalți sînt viguroși, lacomi, lucizi. Și, cum e firesc, înving. Femeile sînt numai pretexte reprezentative pentru acest proces. În afară de trebuințele psihologiei, Sadoveanu a coborît asupra lor acel suflu de poezie al cărui secret singur îl cunoaște.

Venea o moară pe Siret e epopeea declinului unei clase, după cum *Neamul Șoimăreștilor* e epopeea ascensiunii. Aceste două romane reprezintă „grandeur et décadence“ a nobleței noastre, începutul și sfîrșitul ei.

Destinul istoric a oprit astfel ca cea mai înaltă expresie sufletească a lumii românești să fie selectată din clasa înaltă. Personalități adevărate vor apărea poate din altă lume. Poate din burghezia intelectuală.

Cu romanul decadenței boierești, Sadoveanu și-a închis bilanțul anchetei sale. Îi mai rămîne un ultim moment, acela al năzuințelor, luptelor, speranțelor intelectualului român modern. Ni-l va descrie probabil și pe acela într-o zi.

1930[*]

---

[*] V. nota de la sfîrșitul volumului.

LITERATURĂ STRĂINĂ

HERMAN BANG

H. Bang a dispărut puțin înaintea războiului mondial în clipe monopolizate de o așa de mare încordare generală. Astfel, s-a vorbit puțin și superficial despre el. „Habent sua fata libeli“... Azi, H. Bang nu e de actualitate. Nu e vorba aici de un artist tumultuos, simbolul elanului vital cuceritor, cu optimismul lui activ, cu lirismul lui torențial, potrivit timpului de violență estetizată pe care-l trăim. Biografia lui e o protestare contra timpului. E vorba acolo de o fire delicată, de o viață interioară pasivă și melancolică, care nu se poate exterioriza fără să se împrăștie ca un fum subțire, pe care o bănuiești că există numai după o privire sau o pauză în vorbă. Portretul lui e o arătare născută din negurile nordului, cu privirea fără țel ca și cum ar vrea să spună că simțurile cu aportul lor exterior sînt inutile unei vieți interioare care știe să-și croiască lumea cum vrea ; cu expresia figurii puțin cam surprinsă, ca și cum în jurul acestui „fără patrie“, musafir al pămîntului, nu s-ar deschide decît întrebătoare enigme.

H. Bang s-a născut la Alsen, lîngă frontiera Schleswigului cucerit. Lumina brutală a zilei l-a făcut să sufere. De atunci datează prima rancună contra vieții. Ca copil fără copilărie, urgisit fiindcă se trăgea dintr-un tată străin *(Die Vaterlandslosen),* orfan precoce crescut în șoapte de femei superstițioase, Bang a luat cunoștință cu viața în bubuit de tunuri și strigăte de bătălie. Era pe vremea cînd Prusia invadase Holsteinul. Viața lui aventuroasă : sufleur, regizor, actor, ziarist, l-a dus prin toate colțurile triviale ale vieții. Din tot șiragul de imagini a păstrat două : o prietenă de copilărie și pe mama sa. Acolo se refugia cînd inepția vieții practice îl făcea să ridice neînțelegător din umeri. Pe urmă a început să scrie. A debutat cu *Seminții deznădăjduite*, povestea eredității sale decadente ; au urmat încet *Nuvelele excentrice* și romanul *Contesa Urne*. Apoi, tot șiragul care l-a făcut cel dintîi poet al Danemarcei.

Bang e un subiectiv puternic : toate romanele sale sînt capitole mai mult sau mai puțin autentice ale autobiografiei sale. Ca și la Amiel, pentru dînsul lumea era o anumită dispoziție sufletească. Îi dădea voie să existe sau o nega pur și simplu, după cum era dispus.

Astfel îi lipsea cu desăvîrșire detaliul caracteristic, culoarea locală, care dă trăsătură specifică unei persoane, fiindcă-i lipsea simțul de precizare epică, obiectivă. Îi lipsea pînă și darul narației. De aceea, eroii săi sînt figuri generale, fără mediu, fără origină, fără istorie. Ar fi putut exista oricînd, oriunde. Fiecare erou trăiește singur, fără societate. Dialogul la el e doar o înșirare fiziologică de sunete, care salvează aparențele. Eroii săi vorbesc mecanic și gîndesc în altă parte. Graiul le ascunde gîndul și se înțeleg între ei numai fiindcă se ghicesc.

Și cu toate acestea, nici un scriitor nu e mai dramatic în situații ca Bang. Aceasta tocmai fiindcă personagiile sale nu se înțeleg, fiindcă conflictul care se ghicește în tăcere e amestecat cu neputință și cu ironie.

Un fatalism puternic din culise poartă peste tot aceste marionete halucinate. Fatalismul animalității omenești, răsărind ca un strigoi sub oricare cultură sufletească, fatalismul soartei care se amuză în combinațiile cele mai bizare cu bietele vieți omenești, și mai ales nu știu ce fatalism mistic, mitologic, care plutește în atmosferă greoi, apăsător, inexorabil.

În ce privește fatalismul animalității noastre ancestrale, nimeni nu e mai delicat în violență decît Bang.

Cînd trebuie să privească obicinuitele fetișe ale admirației omenești, concepția sa pesimistă asupra vieții îmbracă o robustă ironie. Atunci personagiile devin absurde. Nici logica intelectuală, nici măcar logica biologică a conservării nu le mai conduce. E pur și simplu o negare anarhistă a vieții, a gîndirii, a universului. Și toate acestea spuse ușor, calm, calm de tot, parcă ar povesti un fapt banal din viața de toate zilele.

Bang are și resurse duioase, pe care le atinge cu dragoste și pietate. Sînt amintirile din copilăria sa, portretul emoționant al mamei, maniile delicioase ale bunicului (*Casa cenușie*). Atunci solicitudinea familială a acestui tradiționalist se mlădie în toate formele dragostei expansive, atenții nespuse, precauțiuni infinit de delicate în a prezenta un lucru, un om, și mai ales o decență de limbaj în care — poate — nimeni nu l-a întrecut pînă acum. Căci nimeni nu reușește să fie mai puțin „saillant“, să înfățișeze mai bine poezia neutralizării, decît acest produs al atîtor rase compensîndu-se una pe alta.

Un delicat care maschează un brutal. Fondul lui Mirbeau acoperit de maniera lui Rodenbach — iată ceea ce poate da o idee fugitivă despre Bang.

Nu s-ar înțelege nimic din personalitatea aceasta dacă n-am spune că înainte de toate e un artist, adică un îndrăgostit de creația sa, la care însuși meșteșugul artei se transformă în temă de inspirație.

Arta aluziei, a sugestiei indirecte, prin redarea unui detaliu neînsemnat, formează instrumentul puterii sale de expresie. O expresie așa de vie, o expresie de care te întrebi cum s-a putut închega așa unitar din frînturile ce ți le oferă.

Pelerin nostalgic al drumului care nu sfîrşeşte nicăieri, Bang a murit pe pămîntul continentului nou pe cînd mergea să ţină un ciclu de conferinţe, în drum, în tren, aşa cum se cuvine să moară călătorul obosit, undeva, într-un colţ străin, anonim şi singur...

A doua zi, în aceeaşi sală, un conferenţiar improvizat i-a făcut panegiricul.

1919

JULES RENARD

(LES CLOPORTES)

E un roman inedit, găsit în saltarul autorului după moartea sa. O operă de tinereţe, în care prima manieră a autorului, aceea din *L'écornifleur,* domină. Nu ştim motivele pentru care J. R. a refuzat să o dea publicităţii. Adevărul e că această operă e departe de nemuritoarea sa *Poil de Carrotte* sau de *Nos frères farouches.*

Cu toate acestea, romanul conţine pagini delicioase. E vorba de Honorine (vechea servitoare de familie, căreia J. R. i-a consacrat multe pagini), care, bătrînă şi neputincioasă, e înlocuită în serviciu de o nepoată a sa. Tînărul fiu al familiei, după o asiduă insistenţă, o face să-l iubească şi o seduce. Fata rămîne însărcinată. Cu naivitatea plină de blîndeţe a vechilor slugi, Honorine se îmbracă de sărbătoare şi se duce să propuie părinţilor tînărului curtezan, nici mai mult, nici mai puţin, decît... o căsătorie între cei doi tineri. Burghejii indignaţi cred în nebunia bătrînei servitoare şi o trimit la plimbare. Nepoata se sinucide. După cum se vede, sfîrşitul e neaşteptat de romanesc pentru temele lui Renard. Nicăieri nu mai întîlnim aşa ceva. Poate de aceea autorul a rezistat să-şi publice romanul. El explică, în cruzimea lui, excesul de naturalism din prima fază a romancierului. Se ştie că J. R. a debutat pe la 1880 cu romane de un realism sălbatec, nihilist, foarte asemănător cu acele ale lui Mirbeau. Naturalismul nihilist e o formă a pesimismului romantic. Origina sa se poate găsi în două surse : dezgustul de oameni și dezgustul de tine. Despre cel dintîi, răzbătut la culme, nu mai insistăm ; el poate apărea ca efect al unei nevroze organice ori al răutății oamenilor. Cel de al doilea e o formă a naivității. Inocența e prin excelență idealistă. Nimic însă mai sălbatec în răzbunare decît naivitatea dezamăgită și mai ales dezamăgită asupra ta însuți. Cînd sufletul dedublat în actor și spectator și-a descoperit josnicii și mizerii, el nu mai poate crede că alții sînt croiți după alt tipar. Jules Renard a spus undeva această minunată vorbă : „L'homme qui est en moi me rend misanthrope". În această butadă stă toată psihologia naturalismului nihilist. Ca și Mirbeau, J. R. nu poate ierta frumuseții că există, tinereții că trăiește, bunătății că se revarsă. Minciuni și iar minciuni. Ca rețetă, sarcasme.

Anii trec însă și omul se simte singur cu disprețul său. Un interior calm pe vreme de iarnă, o prietenie fidelă, o rază blîndă de soare tomnatec îl îndeamnă încetișor să se împace cu viața. Dezamăgitul o va face însă cu o condiție : va continua să denunțe artificialitatea și poza vieții și nu va reabilita din natură decît lucrurile și persoanele sincere, primitive, nefăcute. Dar ce nu e ipocrit în convenționala noastră societate ? Copiii, țăranii și lucrurile neînsuflețite. Iată cum J. R. a scris cele mai emoționante pagini din viața copiilor, a devenit prietenul bun al servitoarelor bătrîne păstrate de generații, al blînzilor țărani. Curiozitatea a împins pe acest etnograf al primitivilor să le înțeleagă mentalitatea, să le guste maniile, să le plîngă necazurile. Anarhistul e foarte aproape de umanitarist. Kropotkine a scris o carte despre înfrățire la insecte, iar Zola, sadicul Zola, a îmbrăcat haina apostolului dreyfusard. Jules Renard a putut deveni și el un Dickens. Numai că naturalistul pocăit păstrează totdeauna o rezervă : umorul. Umorul iertător, blînd însă, nu ironia rece, neumană, ironia care îngheață. Umorul lui Renard iartă și înțelege tocmai fiindcă rîde. Les Philipes, Ragotte, Honorine nu pot minți, fiindcă natura cu care ei se confundă nu minte niciodată. Cinismul anticultural care l-a transformat în rural l-a împins mai departe. Renard și-a asigurat garanția contra artificialității aliindu-și încă un alt prieten : animalele și lucrurile neînsuflețite. Pe cele dintîi le-a umanizat interpretîndu-le omenește instinctele, pe cele de al doilea le-a pîndit, înfiorat de misterul facerii lor, urmărindu-le în amănunte neînsemnate, în speranțe de a le fura misterul. Astfel a devenit un *panteist al amănuntului.* Cum pentru alții misterul e în imensitate, sub bolta instelată sau în zările albastre ale orizontului, pentru Renard e în lumea atomului, în cealaltă imensitate, care nu e *deasupra, ci dedesubtul* simțurilor. Lumea micului e tot așa de întinsă ca și lumea marelui: *Pe Renard îl chinuia să știe ce e dincolo de lupă.*

Dacă a devenit un umanitarist pentru primitivi, nimeni n-a rămas mai aspru pentru persoanele filistine ale societății, nimeni n-a avut sarcasmele mai dure pentru scriitori și pentru burghezii iubitori de literatură cu aspirații de mecenat.

El se simțea bine în menajeria de animale blînde pe care o adunase în jurul lui. Îi servea drept societate. Astfel dacă Mirbeau a murit singur, cum mor oamenii fără credință, după sicriul lui Renard, în cortegiul funerar ce îl urma, un copil, mai mulți țărani și cîteva viețăți fără glas plîngeau un prietin.

1920

HENRI DE RÉGNIER

(LA PÊCHERESSE)

Cinci ani în care bubuitul tunului n-a încetat, cinci ani de dușmănie și de ură. Sînt puțini aceia care nu s-au dezgustat de atîta epopee. În fiecare cetățean al Europei, alături de nobila brută cavalerească, omul pașnic, biologic, normal, renaște. Nimic mai plăcut decît să te transplantezi cu un scriitor preferat în timpuri unde dragostea calmă de viață, logica rectilinie a instinctelor se desfăta într-o sănătoasă și ușoară imoralitate, unde ciudatele contradicții ale apetitelor omenești, în loc să trezească indignarea fariseică sau asprimea dogmatică a moraliștilor, trezește hazul mucalit și bonomia surîzătoare.

H. de Régnier nu vrea să trăiască în secolul nostru, care are incomodul defect de a lua în serios toate aspectele vieții, de a le transforma la tot pasul în *probleme*. Secolul său natal e al XVII-lea și XVIII-lea, cînd individul, bucuros că trăiește, nu-și complica viața cu „cazuri de conștiință“. Cetățeanul acestor timpuri știa înainte de toate să trăiască ; asta înseamnă că acolo unde noi descoperim *probleme* el descoperea *farse*. Cu toate acestea, veacurile menționate nu erau complect lipsite de facultatea de a-și încurca conștiința cu dificultăți. De cînd există, pe de o parte, un trup care poftește și, pe de alta, o dogmă care oprește, omul n-a fost complect liber. Deosebirea dintre un erou ibsenian, contemporan de al nostru, și un personaj rabelaisian, contemporan al veacului lui Régnier — e că cel din urmă, după cîteva aparente ezitări, se va decide totdeauna pentru soluția care dă satisfacție trupului. Pentru scriitorul libertin, eterna poveste a lui „etentation de Saint-Antoine“ e tema favorită. Ultimul roman al lui Régnier tratează același subiect.

Mr. Seguiran, văduv după o primă căsătorie, e doritor de a contracta o a doua, pentru ca să-și asigure posteritatea. O mătușă care moare și îi lasă toată succesiunea cu condiția să se căsătorească cu o tînără orfană, M-lle D'Ambigne, îi oferă cea mai bună soluție. Căsătoria se face și tinerii se retrag în castelul lor, la țară, în tovărășia unui prieten comun, Mr. de la Pegandie. După zile vesele, tînăra femeie începe să se sature de deliciile oficiale ale căsătoriei. Protestantă în tinerețe, ea se convertise la catolicism cu o ardoare neobicinuită. Astfel, la început ideea păcatului extra-marital i se pare imposibilă. Încetul cu încetul, glasul cărnii devine imperios. Credincioasă, cinstită, d-na Seguiran se întreabă ce e de făcut. Noroc că salvarea oricărui păcătos e în teologie. Multiplele și elasticile ei subtilități se potrivesc la orice. Într-o analiză psihologică de un irezistibil umor, H. de Régnier perindează sofismele sufletești ale sufletului încercat. În primul rînd, păcătoasa „in spe“ își zice că, între o dragoste care nu-i mai place și una care o atrage, e mai cinstit să se așeze de partea preferinții. Pe urmă, își aduce aminte că o școală teologică învață că pentru a scăpa de păcat singura soluție e să-l comiți, căci numai epuizînd oroarea lui poți căpăta tot dezgustul care te ferește pe viitor. Înarmată cu această scuză și cu altele, pe care i le oferă prompt și conștiincios rațiunea transformată în „advocatus diaboli“, M-me de Seguiran ar păcătui dacă n-ar mai fi o dificultate. Tîrînd după ea încă pe cineva în greșeală, conștiința ei s-ar încărca în plus cu responsabilitatea altui, suflet. Mr. de la Pegandie, libertin - fără scrupule, condamnat gata, o salvează luînd asupra sa toată responsabilitatea.

Greșeala tinerei femei ar fi rămas aici, dacă teoria expiării prin dezgust ar fi fost adevărată. Cum doza administrată nu era însă suficientă și cum pofta vine mîncînd, M-me de Seguiran se găsește din nou încurcată. Noroc că divinitatea îi vine în ajutor trimițîndu-i un alt amant, pe tînărul Palamide d'Escandol, care, găsit într-o noapte în camera tinerei doamne, este omorît de primul amant. În urma atîtor grozăvii, sufletul lui M-me de Seguiran revine la puritatea lui primitivă. Mr. de la Pegandie este uitat, iar necesitățile religiei umplu din nou viața fostei păcătoase.

Filozofia lui Régnier e aceea a lui Boccaccio, a lui Rabelais, a lui Antoine de la Salle din minunatele sale *Cent nouvelles* sau din *Heptameronul* reginei Marguerite de Navarre. Ca și înaintașii săi, Régnier înțelege vanitatea eforturilor eroice în viață. Realitatea imediată e aceea a simțurilor și a satisfacțiunii lor. De aci ironica neputință a religiei sau a moralei de a educa trupul. Sufletul se poate educa, corpul niciodată. În cel mai bun caz, din toate compromisurile, omul poate ieși un ipocrit. De aceea Régnier nu admite nici aventura, nici sacrificiul, nici epopeea, nici penitența, cu atît mai mult nici poza mandarinului intelectual care vede în toate o problemă. Instinctele, simple cum sînt, au și ele o estetică. Poezia animalității inocente care se desfășoară armonic e tot ce e mai frumos în viață. Restul e bun pentru teologi, care nu-s interesanți decît ca personagii de anecdotă.

H. de Régnier are calmul vîrstei de 40 de ani, cînd gustul pentru eroism s-a secătuit, cînd omul trebuie să-și compuie din ce-i mai rămîne o consolație filozofică pentru restul vieții. El mai reprezintă și epocile fericite, cînd dulceața de a trăi a claselor aristocrate nu e tulburată de nici o rezistență și de nici o amenințare.

Pentru cei care doresc revenirea la normalitate și pentru aceia pe care excesul de epopee pe care-l trăim de atîția ani i-a săturat — literatura lui Régnier e un bun antidot.

1920

AMIEL

Un profesor modest într-un oraș de provincie din Elveția. Cursurile pe care le ținea, greoaie și uniform recitate, abia dacă adunau cîțiva studenți. Cărțile sale, cu preocupări filosofice, mediocre ca originalitate, șovăitoare ca spirit, n-au fost cetite decît de cîțiva prieteni. Scurgerea banală a zilelor, geometric uniforme, acopereau totuși resemnarea mută a unui orgoliu, care iubea gloria într-atît, încît ajungea la picioarele ei epuizat.

Poate că atenția posterității ar fi rămas mereu distrată față de modestul profesor de estetică din Geneva dacă, după moartea sa, cîțiva prieteni pioși nu i-ar fi adunat în două volume însemnările zilnice ale unui jurnal intim.

Deodată, o revelație. Timidul, paralizatul profesor n-avea nimic didactic în persoana sa. Din colțul său tăcut în fapte zvîrlea considerații asupra lumii cu temeritatea unui „condottiere" al gîndirii. Inteligența sa își permitea toate îndrăznelile ; critica sa nu abdica în fața nici unei venerațiuni. Un articol elogios al lui Renan și unul injurios al lui Brunetière l-au făcut deopotrivă celebru. Psihologii, însă, i-au găsit alt interes.

Din paginile confesiunilor sale reiese că Amiel prezenta un perfect caz de abulie autoanalitică. Mania de analiză ducea așa de departe această scrupuloasă conștiință, încît îi paraliza orice posibilitate de acțiune. De atunci, afară de un mare literat, Amiel a devenit un caz de psihiatrie, ca Laura Bridgmann ori Felida Azam. Mulți dintre cetitorii manualelor populare de psihologie îl confundă cu clienții clinicilor de neurologie, fără să cunoască nimic altceva despre el.

Astfel, prin unul din acele procese de nonsens, cu care posteritatea e deprinsă să-și retribuie favoriții, discretul, închisul Amiel e supus unei disecțiuni publice postume, în care nici o indiscreție, nici o curiozitate nu e interzisă.

1

E Amiel un romantic ? E greu de închis un om într-o formulă. Mai întîi, pentru că formula e una și omul e multiplu. El e format din bucăți diferite, ca și scheletele care se reconstituie pentru laboratoare din piese furnizate de spitale — după comparația lui Curel. În el se luptă logica cu absurditatea, meschinul cu generosul, sublimul cu banalul. Omul e viu, deci contradictoriu ; formula moartă, deci logică. Emerson, mi se pare, compara sufletul cu un palimpsest, pe care s-au scris succesiv și s-au șters apoi cu reactive, ca să facă loc la altele, diferitele caligrafii. Odată însă, la o rază de soare, scriiturile succesive reapar toate, amestecîndu-și caracterele într-o încîlceală amorfă de litere și cuvinte neînțelese. Acesta e sufletul : tot ce poate fi mai departe de simetria formulei.

Are, însă, Amiel măcar ceva din ceea ce se numește îndeobște romantic ? O distincțiune e necesară între diferitele forme de romantism. Există, desigur, atîtea forme, cîte popoare. În orice caz, se poate ușor deosebi un romantism francez de unul german.

Cel dintîi e exuberant, activ, expansiv. Se revarsă în imaginație, oratorie și entuziasm. Cel de al doilea e intim, pasiv, reținut. E plin de nostalgie și de mister. El nu vrea să cunoască decît aurora începutului, germenul obscur către care tinde ființa, forma nouă care se străduiește să se înfiripe. El se exprimă în devenire și în proteitate. Amiel ține mai mult de această a doua formă. Din cea dintîi n-are aproape nimic decît egotismul.

Pașnicul cetățean al unui mic oraș de provincie disprețuia eroii umanității. Puțini sînt cei crutați. Voltaire i se pare un spirit negativ. Pe deasupra, „il n'a pas d'entrailles“. Prin aceasta vrea, probabil, să zică că, nefiind, senzual, nu poate fi uman. În aceeași ordine de idei, mai tîrziu Anatole France scria : „Il faut être sensuel pour être humain ; la pitié est dans les entrailles, comme la tendresse est sur la peau, — l'altruisme c'est une charité froide“. Despre Corneille spunea că are „nu știu ce element artificial, pompos, încordat, care constituie mizeria tragediei clasice“. Renan i se pare neserios, frivol, adesea cinic. Puține sînt modelele adorației sale.

Unde se vede însă și mai bine egotismul său e în izolarea morală și socială. Nu ține de nici o școală, nici în literatură, nici în filosofie. Contactul cu orice fel de societate i se pare brutal și jignitor. Mai mult, e lipsit de bonomie și surîs. Îi lipsește ironia care rîde și iartă. Are, în schimb, pentru ce nu-i place — și nu-i plac multe lucruri — sarcasm și amărăciune. În fața unui colț de natură și de artă nu se uită niciodată pe sine. Dacă acțiunea, mișcarea nu e totdeauna recomandabilă tuturor spiritelor, ea are acest imens avantaj că ne îndepărtează o clipă de obsesia propriei noastre persoane, de la mizeriile ambiției, ca și de la splendorile umilinței — ceea ce e tot o formă de vanitate. Amiel măsoară lumea și viața după buna sa dispoziție. Dacă Théophile Gautier putea să se laude, cu un realism naiv și cu o sănătate cam burtă-verde, că : „je suis un homme pour qui le monde extérieur existe“, ca o ironie la adresa lui Kant, Amiel a zis „le paysage c'est un état d'âme“.

În afară de această interioritate egoistă, care e una din caracterele principale ale romantismului francez, celelalte aspecte sufletești îl așază în plin *romantism german*, alături de un Schlegel, Herder ori Schelling. „Mă simt în completă comunitate de spirit cu Goethe, Hegel, Schleiermacher, cu toate că sînt așa de opuși între ei“ — ne spune el singur. Ceea ce e mai specific în această sensibilitate e gustul pentru *nedeterminat* și *misterios*. Ca și înaintașii săi din epoca de aur a romantismului german, el crede în instabilitatea tuturor lucrurilor : lumea nu există, ci devine. Aspectul lucrurilor e efemer și trecător. Nu există poate decît trecut și viitor. Clipa pe care vrei s-o fixezi e deja de domeniul memoriei, al istoriei. Istorie și utopie : iată poziția omului.

Hegel credea într-o eternă evoluție între teză și sinteză, Schelling, în stări și etape succesive ale firii. Amiel e elevul lor.

Student zece ani în Germania, în epoca de aur a filosofiei romantice, el își adaptează gîndirea la acest mod de a vedea.

Pretutindeni vede germenul unei alte transformări, pulsul neîncetat al elanului vital. De aceea, gîndirea sa nu e nici tranșantă, nici definită. Omul acesta ura definițiunile și clasificările. Le vedea false, fiindcă mutilează gîndirea, fiindcă sacrifică detaliul caracteristic, nuanța, fiindcă omoară tendința timidă care abia începe să se afirme. Mai mult decît atît, nu credea în idei. Credea despre concepții că sînt haine frumoase de duminecă, panașuri de îngîmfare pentru biata omenire oarbă, instinctivă și violentă. Știa că nouăzeci la sută din actele omului sînt determinate „a priori“ de sentimente și credințe și că rațiunea e chemată mai mult în urmă să ofere motive ori pretexte.

E explicabil astfel de ce o lipsă totală de afinitate electivă l-a îndepărtat de la înțelegerea culturii franceze, plină toată de claritate, fixitate, de raționalism și intelectualism.

Amiel e un mare galofob : „Limita spiritului francez e insuficiența alfabetului său sufletesc, care nu-i permite de a traduce sufletul grec, german ori spaniol fără să-i denatureze aspectul“ ; sau : „În timp ce Germania gîndește, Anglia lucrează, Italia simte, Franța vorbește, vorbește“... ; „Les philosophes français rhéteurs et géomètres, malgré leurs qualités, nous laissent froids“ ; „Ce qui manque aux français c'est l'intuition de l'unité vivante, la notion du sacré, l'initiation aux mystères de l'être, ce qui leur appartient c'est la construction dans les sciences spéciales, l'art d'écrire un livre, la grâce, la politesse“...

Limba franceză i se pare prea precisă, deci incapabilă de-a exprima nuanțele, la care, Renan l-a invitat s-o studieze mai întîi.

Caracteristic însă oricărui romantism e dezerțiunea autorului din prezent și refugierea lui în trecut sau în viitor. În această privință, cu puține excepții, romantismul francez e utopic, proiectat în viitor.

Cel german deplînge trecutul, medievalismul și viața patriarhală. Amiel, ca și Lenau, ca și Novalis, e un reacționar. Principiul democratic „dispensează pe ignorant de a se instrui, pe copil de a deveni un om și pe omul cu păcate de a avea remușcări“ ; sau „democrația ignorează inegalitatea de valoare, de merit, de experiențe, adică munca individuală ; astfel ea duce la triumful drojdiei și al platitudinii“.

Contactul mulțimii îl dezgustă. Sforțarea morală a ridicării mulțimilor, a „aristocrației maselor“ — cuvîntul i-ar fi plăcut — îi rămîne străin.

Cu tot dezgustul pe care i l-ar fi produs aplicarea asupra lui însuși a unei metode tocmai contrarii decît aceea pe care i-a plăcut s-o preconizeze, se poate totuși formula că Amiel a fost un romantic din familia tipică a romantismului german : gust pentru mistic și nedeterminat, egotism solitar, aristocratism reacționar. Caractere care-l apropie de un Werther, Henri Ofterdingen, de un Manfred.

Cu aceasta, însă, se definește prea puțin din personalitatea curioasă a profesorului din Geneva. Formula explică prea mult pentru ca să explice ceva. Mai trebuie de adăugat ceva ; întîi, că Amiel a fost un *romantic întîrziat* și al doilea că, deși nebulos în fond, în sentimente și idei, *scrisul său era acela al unui latin, al unui meridional aproape :* nervos, pregnant și plin de spirit caustic.

Educația sa retorică și stilistică era franceză. Amestecul acesta, bizar ca aparență, e de un profund interes.

Că era un romantic întîrziat (Amiel trăiește pînă către sfîrșitul sec. al XIX-lea), asta îl ajută să se distingă. Într-o epocă de plin realism, devine o figură aparte, rară. Cadrul pe care e proiectat îi oferă un contrast profitabil. Dacă ar fi trăit cincizeci de ani mai devreme, mentalitatea timpului, identică cu el, l-ar fi remarcat mai puțin. Către sfîrșitul secolului însă, alături de platitudinea realistă și fotografică a unui Zola ori a fraților Goncourt, Amiel se impune ca ceva original și rar.

Naturalismul „fin de siècle“ nu i-a servit numai drept contrast. Oboseala gustului fotografic, de care se abuzase, dădea naștere la un început foarte timid de *neoromantism*, care devine puțin mai tîrziu școala simbolistă. Cei care se îndreptau în acea vreme către școala menționată vedeau în subiectivul și misticul Amiel un precursor și un revoltat, un anunțător de forme și năzuințe nouă. Ceea ce s-a numit mai tîrziu „cunoașterea prin sugerare“, „l'âme des choses“ etc. erau inspirate de el. Astfel, o poziție specială în istoria literară, o întîrziere de jumătate de veac ca sensibilitate, în loc să-i strice, îi profită. Nu s-a zis doar că erorile sînt adeseori fecunde pentru noi adevăruri ? Amiel e oarecum, alături de Maeterlinck, teoreticianul sentimental al mișcării care urmează.

De fapt, el nu face decît să continue vechiul romantism : poate că nu are încă nimic din aptitudinile dezvoltate mai tîrziu de noua renaștere poetică. Tineretul, însă, nu discută critic aptitudinile eroilor pe care și-i alege. Dragostea sa e oarbă și definitivă.

Situația lui Amiel, ca să zicem așa, în societatea literară a secolului, îi dă — din punctul de vedere al popularității — un avantaj pînă la un punct contradictoriu cu el însuși : un fond de contrast, deci de originalitate, și o poziție de precursor, deci de modă care începe să prindă.

Un motiv de glorie însă, mult mai personal, care face adevărata sa originalitate, e stilul său. Se exprimă cu *libertate,* aproape cu *libertinaj.* Un profesor de estetică la un popor de puritani morali cum sînt elvețienii e aproape un *scandal.* Cînd însă acest profesor e spiritual, nervos, ireverențios, cînd are păreri variate și universale, scandalul devine un caz. Un caz literar și poate și unul psihiatric, iată ce devine Amiel. Afară de Nietzsche și de Schopenhauer, nimeni n-a întrebuințat vorbe mai latine pentru idei mai germanice, nimeni n-a făcut mai înțeles francezilor, prin propriile lor procedee de stil, sensul filosofiei nemțești. Se poate ca Amiel să nu fi cunoscut bine limba franceză, cum pretinde Renan. O ignora, însă, cum ar ignora-o un francez.

Aptitudinile de exprimare rămîn însă în tradiția eminamente franceză ori latină, a verbului specific și colorat. Acest pasionat al panteismului nebulos se exprima cu o lumină și cu o claritate care ar fi făcut gelos pe un scriitor de peste Rin. Nimeni ca el nu prezenta mai bine sinteza reușită a omului de nord cu a omului de sud.

II

Mai rămîne aspectul psihiatric al boalei sufletești care paraliza în Amiel orice decizie, orice început de acțiune.

„Pricep orice facilitate, înțeleg toate situațiile, toate ideile, nu pot însă niciodată să mă decid, să acționez, să lucrez“, spunea el. Ne aflăm în fața unui caz perfect de abulie ; mișcarea, activitatea — iată ce-l îngrozea. O călătorie banală, concedierea unui servitor, o întîlnire îi dădea nopți de insomnie.

În fața celei mai banale decizii punea atîta analiză, atîta neutralizare de motive, că rezultatul era paralizat ori amînat pentru o dată nedeterminată.

E aceasta o calitate sau un defect ? Între visători și oameni de acțiune, discuțiunea durează de o eternitate. Argumentele și ale unora și ale altora exprimă o neputință individuală teoretizată. Totuși, într-un cadru filosofic, s-ar putea discuta teoretic avantajele și dezavantajele acestor feluri de a fi.

S-ar putea spune că fapta e încoronarea și ultima concluzie a vieții de promisiuni pe care o trăim ; că fapta e mai frumoasă decît gîndirea, fiindcă presupune sforțare — citește sacrificiu —, chiar eroism și martiraj. Gîndirea nu angajează, deci nu cunoaște suferința, prin urmare e mai comodă, mai lașă, fiindcă expune mai puțin.

Cu toate acestea, se poate susține că acțiunea nu ne exprimă. Ea nu e a noastră. Instrument social, copiat stereotip din mediul în care trăim, ea poate servi cauze și gîndiri diverse. Pentru gînduri diferite se poate întrebuința aceeași acțiune săracă și repetată, gîndirea însă — fiind intimă și individuală — ne exprimă. Afară de aceasta, lucrînd cu materia, fapta e limitată și chinuită, nu infinită ca concepția. Nu e nici măcar liberă, căci pretutindeni e la ordinile ideii. O viață de acțiune e o viață de sclavie la ordinile gîndurilor altora, a căror realizare o urmărește. De aceea, ea nu cunoaște nici creația și nici o continuitate : o juxtapunere, o succesiune de momente diferite rămînînd departe de dezvoltarea organică și armonică a unei singure direcțiuni. Anatole France spune undeva despre Napoleon : „C'est l'état prodigieux des hommes d'action. Ils sont tout entiers dans le moment qu'ils vivent et leur génie se ramasse sur un point. Il se *renouvellent* sans cesse et ne se *prolongent* pas. Les heures de leur existence ne sont point liées entre elles par une chaîne de méditations graves et désintéressées. Ils ne *continuent* pas de vivre, ils se succèdent dans une suite d'actes. Aussi manquent-ils de vie intérieure.“

... Și Napoleon nu e decît un specimen mărit cu lupa al oricărui om de acțiune.

Astfel, contrar unor critici puțini comprehensivi, abulia lui Amiel nu trebuie să apară ca un grav inconvenient. Chiar privind istoria biologică a calităților luptei pentru viață, el nu ne poate apărea ca un perfect dezadaptat, căci fiecare epocă și civilizație apreciază alte arme, alte instrumente de luptă, alte însușiri. Secolul trecut *, cu predilecția lui pentru idee, pentru libristic, pentru mandarinatul intelectual, probabil că găsește o utilitate cînd acordă unor astfel de oameni o valoare. De unde se poate vedea că ceea ce numim inteligență e mai mult accepția socială a felului cum o epocă sau o societate răsplătește o aptitudine pe care înțelege s-o realizeze, decît o problemă de anatomie, fiziologie ori psihologie. O inteligență nu e o cantitate mai mare sau mai dezvoltată de celule nervoase, căci ceea ce era ieri inteligent se consideră mîine prost. În epoca clanului totemic, se considera superior și venerabil (cam ceea ce considerăm noi azi inteligent) indivizii extatici, ușor întrebuințabili la experiențe magice. Mai tîrziu, în epoci războinice, soldații. În societățile economice, negustorii, oameni de afaceri șireți și expeditivi. Azi admirăm profesiunea de a crea idei, pentru ca în urmă să le distrugi, adică ceea ce se numește intelectual. Amiel nu e deci un dezadaptat, geniul e o recompensă socială, un certificat de asemănare între individ și mediu. Conservați mediul și individul e înțeles. Dacă vreți, însă, să deplasați pe Amiel douăzeci de secole, făcîndu-l să divorțeze de ambianța sa, de pildă în timpul civilizației spartane, probabil că ar fi fost zvîrlit de pe Tarpeia ca periculos pentru eugenia rasei.

Morala : Judecați oamenii în funcție de condițiile și mediul care i-a determinat, și nu „sub specie aeternitatis“. Dar aceasta revine a scuza orice oricui. Desigur. De ce nu ? Într-atît e de adevărat că toate căile duc la indulgență și înțelegere.

1921

---

* În textul inițial din *Interpretări* figurează : „secolul nostru“. Modificarea introdusă în *Înțelesuri,* la prima vedere incomprehensibilă prin totala intervertire a datelor, se explică desigur prin sistemul de opoziții formulat de Mihai Ralea între mentalitatea atribuită de el secolului al XIX-lea : cultul ideii, al contemplației estetice, al „sforțării culturale“ (inclusiv al mandarinatului intelectual), și cea cristalizată treptat în cele două decenii care despart apariția textului despre Amiel (1921) de retipărirea lui în *Înțelesuri* (1942) : decadența atitudinii contemplative, eflorescența miturilor, declinul individualismului etc., (cf. studiul din 1941 *Mentalitatea estetică și timpul nostru).* Amiel era însă pentru Ralea o figură tipică a mentalității devenită între timp cea a „trecutului“ (n. ed.).

De cele mai multe ori, oamenii serioşi sînt nedrepţi cu moda. Văd în ea numai supunerea servilă la un ideal uşuratic sau slăbiciunea de duh a celor care-şi schimbă măsura de valori, de dimineaţă pînă seara, cum şi-ar schimba cămaşa ori cravata, fiindcă debilitatea lor de caracter e tiranizată de sugestia ambianţei.

Dar se uită că moda nu presupune numai imitaţie. Cine nu vede că ea se prezintă în acelaşi timp şi ca o contradicţie, ca o nesocotire sfidătoare a tradiţiei? O idee surprinzătoare, un costum ciudat, o filosofie picantă plămădesc în anonimat răbdător revoluţiile modeste, care vor prepara mîine aluatul celor impetuoase. În felul lui un snob e un erou, fiindcă — de dragul noii mode — suferă dispreţul colectivităţii conformiste. El e, totodată, un apostol — fiindcă luptă pentru un principiu în care crede şi în serviciul căruia desfăşoară o propagandă şi o campanie. Moda e educaţia anterioară revoluţiilor — ea însăşi o revoluţie minusculă, efemeră.

Sînt idei a căror valoare nu e uşor perceptibilă, fiindcă conţinutul lor se maschează cu pudoare şi cu discreţie sau fiindcă noutatea, pe care o înfăţişează, e greu de digerat la primul contact. Propaganda modei ajută acestor idei.

Nu s-ar putea spune că faima lui Marcel Proust ar fi fost imposibilă fără reclama snobismului parizian, britanic ori olandez. Incontestat e însă că mulţi n-ar fi deschis migăloasele şi înţesatele pagini ale unui roman fără senzaţie şi fără efect, dacă n-ar fi fost preveniţi pe această cale. Ceea ce vrem să constatăm, însă, contra filistinismului cu idei gata făcute în toate, e că o operă nu e implicit compromisă numai fiindcă e susţinută şi de un curent monden. Valoarea şi reclama pot coexista şi — cu tot dispreţul puritanilor literari — pot să-şi ofere servicii reciproce.

I

Născut în 1871, dintr-un tată francez, medicul Adrien Proust, şi o mamă evreică, Marcel Proust are o biografie banală : o boală monotonă care l-a chinuit încă din copilărie formează canavaua pe care se brodează două-trei călătorii reale — una mai lungă la Veneţia, şi nenumărate imaginare, „autour de sa chambre“. Mai pe urmă, copilărie tristă de copil născut în etajul unui mare bulevard, fără curte, fără grădină, fără camarazi, fără jocurile haiduceşti de romantism militar, care parfumează mai tîrziu viaţa cu amintiri de duioasă epopee.

Prea multă solicitudine maternă, prea multă igienă în dauna unei vieţi care devenea, sub scutul doctorului, din ce în ce mai plăpîndă, ca o palidă plantă de seră. Către maturitate, fire vibrantă, feminină, de o rară duioşie în relaţii, îşi pierde nopţi întregi ca să lămurească prin corespondenţă un neînsemnat incident prezumat, care lua la el proporţii de tragedie.

Era bogat şi generos : s-a scris o întreagă literatură asupra facilităţii cu care dădea bacşişuri ori plătea somptuoase prînzuri camarazilor jenaţi. Din instinct de delicateţă şi din snobism frecventa numai lumea mare, pe care a descris-o în romanele sale, frescă imensă a aristocraţiei pariziene, în a căror compoziţie „tournois“-urile de sexualitate perversă înlocuiesc vitejiile străbune, unde vanitatea neinteligentă se justifică în vid pe drepturi devenite caduce prin secoli de adîncă trîndăvie ; în general, lume în apus, extrem de interesantă prin vicii profund umane, înnobilate de pasiuni purificatoare.

Primul său volum, cuprinzînd cîteva eseuri, *Les plaisirs et les jours,* a apărut în 1896, cu o prefață de Anatole France. După aceea o lungă tăcere pînă în 1913, cînd apare primul volum din *Du côté de chez Swann,* cu care se începe seria *A la recherche du temps perdu,* comparabilă prin proporție și dimensiuni cu *Jean Cristophe.* În 1919, Academia Goncourt îi premia *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (2 vol.), al doilea tom din serie. În continuare a apărut apoi *Le côté de Guermantes* și *Sodome et Gomorrhe* (3 vol.), *La prisonnière* (2 vol.) și *Albertine disparue.* Romanul nu e terminat : un volum e încă sub presă.

Aproape necunoscut pînă către 1920, numele lui a fost răsplătit după această dată cu o furie de snobism care-l făcu imediat celebru în suprafață. Se pare că Proust a suportat cu resemnare acest fatal episod de istorie literară. În special în Anglia și Olanda se formară nenumărate societăți pentru răspîndirea operei sale. După moartea sa — 18 noiembrie 1922 —, timp de cîteva luni, toată presa literară franceză, scuzîndu-și oarecum întîrzierea, a fost acaparată de numele său, oferindu-i tardiv ipocrita glorie care se cheamă posteritate.*

E greu de înțeles fizionomia și directivele literaturii franceze din ultimii douăzeci de ani dacă se face abstracție de filosofia lui H. Bergson. După cum marxismul, darwinismul ori kantismul au depășit sfera de aplicație strictă a unei specialități și au năvălit în toate domeniile, oferindu-le puncte de reper și de interpretare, bergsonismul a determinat o bună parte din năzuințele spiritului francez în ultimele două decenii. Asupra lui M. Proust acțiunea a fost dublă. Pe de o parte, influența indirectă a epocii și a „climatului intelectual" în care trăise ; pe de alta, contactul direct cu doctrina bergsoniană și comoțiunea specială pe care i-a produs-o această filosofie. În corespondența sa, ca și în amintirile prietenilor (vezi *Nouvelle Revue française,* ianuarie, 1923), e vorba clar despre aceasta.

Metafizica bergsoniană, produs obosit de sfîrșit de secol, prin urmare setos de optimism, de aer proaspăt și libertate, se ridică contra mecanicismului excesiv care reglementează mișcările de manechin mort ale lumii moderne. Totul i se pare modelat de un joc de forțe infailibil în dezesperanta lui exactitate. Tehnologie și mașinism, spirit de cantitate drămuit după legi de matematică, inerție încremenită, universul e animat de o mecanică țeapănă, ambițioasă în a copia adevărate vieți. Aceasta e imaginea pe care ne-o dă știința despre lume. Dar în dosul mașinismului, șuvoiul vieții fără răgaz clocotește de căldură necontinuită, de creație spasmodică. Ea curge în permanență, „durează", transformîndu-și elanul irezistibil în infinite creațiuni caleidoscopice.

Pentru a cunoaște aceste două aspecte ale existenței — mecanica și viața — posedăm două facultăți de cunoaștere adecvată. Una e *inteligența.* Neputincioasă în a prinde într-o singură zvîcnire ritmul schimbării eterne care animă în zbor neobosit realitatea, ea a găsit un expedient comod cu care se poate adapta la condițiile vieții. A început să considere bucăți izolate din curgerea existenței. Metafora filmului de cinematograf împărțit în patrate egale, reprezentînd fiecare un moment al vieții, ne ajută să pricepem bine artificiul. Ceva analog face și rațiunea noastră : taie realitatea exterioară în bucăți, le izolează și le studiază pe fiecare în parte. Cunoașterea noastră despre lume e colecția totală a acestor felii juxtapuse, colecție care se îmbogățește în fiecare zi cu noi achizițiuni. În folosul acestui mod de cunoaștere, inteligența a creat formele spațiului, ale întinderii, pe care le-a măsurat cantitativ, geometric. Procedeul acesta e însă arbitrar. Existența nu e o linie punctată. Ea n-are timpul să aștepte, oprindu-se în loc din moment în moment, pentru ca să-și ofere cîte un fragment obiectivului fotografic care binevoiește s-o considere. Din contra, ea e devenire continuă, fără răgaz. Și trebuie să constatăm că curgerea aceasta nu e nici măcar rectilinie ori uniformă. Fiecare moment prezintă un alt aspect calitativ, o nouă creație pe lanțul infinitului. Fiecare moment e „ce qu'on ne verra jamais deux fois“.

---

* „Mea culpa" e poza umilității vanitoase. Aș fi vrut s-o evit. Cer scuze dacă, totuși, sînt silit să recurg la ea. Într-o *Scrisoare din Paris* trimisă revistei *Viața românească,* descurajat într-o primă tentativă de lectură de stilul, în aparență dificil, al lui Proust, am scris cuvinte — trebuie s-o recunosc — nedrepte despre acest mare scriitor. În urmă, intrigat de o pagină remarcabilă citată de criticul A. Thibaudet, am reluat cu atenție o lectură făcută prea repede. După primele cincizeci de pagini — cititorul să încerce —, am fost recompensat de sforțarea făcută.

Pentru a pricepe pulsul acestei continue schimbări, „l'esprit de géométrie“ al inteligenței e prea grosolan. Fiindcă fiecare clipă nu se succede celeilalte uniform, măsurătoarea cantitativă, spațială, geometrică e prea brutală. Cum s-ar putea analiza, tăind în bucăți identice, o realitate care are drept caracteristic tocmai procesul schimbării permanente ? Cum să măsori cantitativ un moment care se deosebește de celelalte tocmai calitativ ?

De fapt, singura caracteristică a existenței e *durata*. Pentru aceasta e nevoie de a patra dimensiune, e nevoie de-un criteriu de apreciere mult mai fin, criteriu care nu poate fi decît *timpul*. Pe acesta nu-l putem pricepe însă prin analiza rațiunii. Sentimentul extrem de subtil al duratei nu poate fi cunoscut decît prin *intuiție*. Ce înțelege Bergson prin acest hibrid panaceu nu avem să ne ocupăm aici.

Antinomia dintre inteligență și intuiție, dintre spațiu și timp, dintre necesitate și libertate, dintre repetiție și creațiune, altoită pe viziunea dinamică a mobilității permanente, formează miezul filozofiei bergsoniene. După cum se vede, atitudine antirațională, antipozitivistă, atitudine mistică, care face din inconștient factorul primordial al cunoașterii duratei și schimbării, esența unică a existenței.

Această doctrină se potrivea de minune tuturor manifestărilor spirituale care reacționau într-un fel sau altul contra determinismului pozitivist ori contra explicațiilor prea simpliste, prea simetrice ale raționalismului.

Bergson a fost teologul infailibil al tuturor curentelor de acest fel. Cînd simbolismul preamărește forțele inconștientului sau ale sugestiei, cînd un maestru incontestat ca A. Gide, reacționînd contra psihologiei tradiționale, creează tipul alogic al „imoralistului“, cînd o generație întreagă are puternice afinități cu eroii lui Dostoievski, suflul acesta anarhic, contradictoriu, discontinuist e apărat și justificat de Bergson. Nimeni n-a fost însă mai aproape de influența directă a marelui filosof ca M. Proust. Ceilalți i-au suferit influența indirect și numai printr-o latură a operei lor. Proust i-a aplicat în literatură, la analiza psihologică și la aceea a realității exterioare, chiar *procedeele*, chiar maniera de disecare și de dialectică. Dacă Bergson ar fi scris literatură, așa ar fi scris-o. M. Proust e înainte de toate un înfricoșător analist al vieții interioare. În această privință el nu poate fi comparat decît cu maniacul Amiel. Pe cînd toți ceilalți psihologi — inclusiv Stendhal — analizau sufletul, considerîndu-l ca un obiect de studiu exterior, Proust se îndepărtează de la procedeul descripției naturaliste, culegînd analiza printr-o *experiență directă* interioară, căpătată din ascunzișurile cele mai profunde ale propriului său suflet. Analiza naturalistă întrebuințează metoda științifică. Balzac ori Flaubert descompun un suflet după regulele metodologiei logice. Izolează unele caractere, le pun în evidență, le combină între ele și obțin o rezultantă perfect clară, unitară și bine închegată. Madame Bovary ori Père Goriot sufăr de un fel de spirit de sistem care îi fac prea consecvenți ori prea logici cu ei înșiși.

Dar aceasta e oare realitatea noastră sufletească ? Se poate reduce personalitatea la un silogism ?

F. de Curel, în una din piesele sale, compară conștiința noastră cu un schelet de laborator recompus din bucăți disparate culese din diferite morgi. Fiecare membru a aparținut altei persoane, altui temperament, altei dispoziții.

Un autor italian, Pirandello, în piesa sa *Șase personagii în căutarea unui autor,* a arătat discontinuitatea care stă la baza oricărei personalități : diverse euri care se ciocnesc, se perindă, anulîndu-se unele pe altele, refractare la conciliațiune. Faust deja zicea : „Zwei Seelen wohnen in meinem Brust“. [De atunci sufletele s-au mai înmulțit încă]*.

Dostoievski, mai mult ca oricine, ne-a arătat în viața sufletească a eroilor săi această eterogenitate a elementelor care compun conștiința omenească. Eroii săi sînt dubli, chiar multipli. Toți oamenii se contrazic succesiv de-a lungul unei vieți. În eroii lui Dostoievski contradicția coexistă, antinomia e simultană. În sufletul lui Dimitri, din *Frații Karamazov,* zac toate posibilitățile, fuziunea elementelor care-l compun e lăbărțată. Nu se poate paria pe conduita unui astfel de personaj. Culmile virtuții și abisurile vițiului își dau mîna haotic.

---

* Propozițiune adăugată în textul din *Înțelesuri*.

Într-un roman de A. Gide, *Les Caves du Vatican,* eroul, Lafcadio, comite chiar o crimă nemotivată : într-atît acestui scriitor i se pare nul determinismul psihologic.

Psihologia patologică cunoaște de mult fenomene de „personalități alternante“. Complexitatea personalității nu e doar necesar patologică. In cercetările sale asupra sufletului primitivilor din Australia Centrală, Lévy-Bruhl ne prezintă multiple exemple de conduite contradictorii. Se pare că mentalitatea sălbaticilor nu e comandată de principiul cauzalității. De la grecii antici, care au inventat-o, și pînă astăzi, două milenii de logică să fi stîrpit în conștiința omenească glasul ancestral al primitivului ? O credeau naturaliștii, care schițau desenuri de caractere perfect acuzate, minunat simetrice ; nu o cred însă discipolii lui Bergson, pentru care bogăția vieții țîșnește peste cadrele artificiale ale modelajului aristotelic.

Concepția lui M. Proust despre variația și multiplicitatea eului e perfect bergsoniană. Sufletul e supus schimbării, cum zice el, „aux progrès irréguliers de l'oubli“. In curgerea timpului, patimile furtunoase se estompează, altele nouă se afirmă ; din cînd în cînd, anacronisme uitate se trezesc în noi cu reveniri bruște. In dragoste, alte euri iubesc alte aspecte. Ascultați numai una din multiplele lui analize în acest gen : „Pour être exact je devrais donner un nom différent à chacun des moi qui dans la suite pensa à Albertine ; je devrais plus encore donner un nom différent à chacune de ces Albertines qui apparaissaient devant moi, jamais la même, comme — appelées simplement par moi pour plus de commodité — ces mers qui se succédaient et devant lesquelles, autre nymphe, ele se détachait. Mais surtout de la même manière, mais bien plus utilement qu'on dit, dans un récit, le temps qu'il faisait tel jour, je devrais toujours donner son nom

à la croyance qui, tel jour oú je voyais Albertine, regnait sur moi-même en faisant l'atmosphère.“

Dar schimbarea nu e numai interioară. Degradarea timpului trece și asupra aspectului exterior, fizic al lucrurilor și al figurilor :

„Les visages humains ne semblent pas changer au moment qu'on les regarde parce que la révolution qu'ils accomplissent est trop lente pour que nous la percevions. Mais il suffisait de voir à côté de ces jeunes filles leur mère ou leur tante, pour mesurer les distances que sous l'attraction interne d'un type généralement affreux ces traits auraient traversé dans moins de trente ans, jusqu'à l'heure du déclin des regards, jusqu'à celle où le visage passé tout entier au dessous de l'horizon, ne reçoit plus de lumière.“ Corpul nostru însuși, alături de suflet, măsoară schimbarea, durata : „Si en dormant mes yeux n'avaient pas vu l'heure, mon corps avait su la calculer ; il avait mesuré le temps non pas sur un cadran superficiellement figuré, mais par la pensée progressive de toutes mes forces refaites que, comme une puissante horloge, il avait cran par cran laissé descendre de mon cerveau, dans le reste de mon corps où elles entassaient maintenant jusque au dessus de mes genoux l'abondance intacte de leurs provisions. S'il est vrai que la mer ait été autrefois notre milieu vital où il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de même de l'oubli, du néant mental ; on semble alors absent du temps pendant quelques heures ; mais les forces rangées pendant ce temps-là sans être dépensées le mesurent par leur quantité aussi exactement que le poids de l'horloge ou les croulants monticules du sablier.“

Dacă structura noastră sufletească e veșnic mobilă, e greu de închipuit că ea va urma o curbă uniformă de dezvoltare. Urmăriți un erou al lui Proust. De pildă, Swann. Conduita lui nu e susceptibilă de pronosticuri. Nu veți găsi în ea o tendință veșnic aceeași, care să dea o tonalitate, un colorit prea pronunțat caracterului său. De ce iubește Swann pe Odette, cu toate că figura ei, asemănătoare unui chip botticellian, îi displace ? De ce iubește Proust pe Albertine, pe care, conștient, o găsește așa de banală, de neinteresantă ? Dacă baronul Charlus se prezintă cîteodată în societate intimidat, el care e așa de arogant de obicei, de aceasta nu e responsabil el, „c'est l'âme d'une parente du sexe féminin“, care vorbește pentru el. Indărătnicia vieții se complace să contrazică previziunile. Domeniul ei e *relativul,* fortuitul, hazardul, neașteptatul : „A n'importe quel moment que nous la considérions, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres sont indisponibles. Aux troubles de la mémoire sont liées les *intermittences du coeur.*

C'est sans doute, l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession.“

Dragostea e cîmpul cel mai larg de experiență pentru sentimente multiple : „Au commencement d'un amour comme à sa fin, nous ne sommes pas attachés exclusivement à l'objet de cet amour, mais plutôt le désir d'aimer dont il va procéder (et plus tard le souvenir qu'il laisse) erre voluptueusement dans une zone de charmes interchangeables — charmes parfois simplement de nature, de gourmandise, d'habitation — assez harmoniques entre eux pour qu'il ne se sente, auprès d'aucun, dépaysé“.

Ce departe sîntem de tipurile corneliene, pur geometrice, abstracte.

Pentru a fixa aceste momente fugitive trebuie o metodă specială. Proust nu izolează fragmente de realitate ; el nu lucrează asupra unor amintiri stabilizate. Ca și maestrul său, el crede că : „Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée... par l'immobilité de notre pensée en face d'elle“. Analiza sa e *temporală.* De aici rolul enorm pe care-l joacă memoria în opera sa, memorie fenomenală, care mînuiește un enorm material : amintiri, cunoștințe, impresii. S-a zis chiar că eminența acestei facultăți, la Proust, e în legătură cu sensibilitatea lui feminină, căci femeile au îndeobște memoria superioară bărbaților.

Dacă mobilitatea e singura realitate, dacă timpul fuge veșnic, se poate zice că *prezentul* e iluzoriu și că totul e trecut.

Spre găsirea acestui trecut, „à la recherche du temps perdu“, se îndreaptă toate sforțările sale. Sforțarea supremă trebuie să reconstruiască cu grije totul, să umple lacunele. De aici mărirea cu lupa a tuturor detaliilor, armonizarea lor ca într-o operă muzicală cu un tempo nervos : „Les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces oeuvres d'art achevées oú il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie, tour à tour, reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose le sienne“.

Inconștientul e rezervorul care ne dă recolta bogată de intuițiuni despre ritmul timpului. În sfera subconștiinței se acumulează veșnic percepțiuni care nu sînt comunicate conștiinței. Masa lor devine enormă, influențînd misterios și nebănuit toate actele sufletești. Nimeni n-a explorat cu o finețe mai desăvîrșită zonele clar-obscure ale inconștientului ca Proust. În această privință el a fost ca Freud, și poate contribuția literară a romancierului francez nu e inferioară, chiar din punct de vedere pozitiv, investigațiunilor metodice ale medicului vienez. Să citească cititorul numai pagina de virtuoz din *Du côté de chez Swann,* în care se descrie mecanismul rememorării și al evocării trecutului sub influența unei asociații gustative provocate de o bucățică de madeleină.

Deprins să-și exploreze veșnic sufletul, să-și suspecteze acțiunile, să-și bănuiască entuziasmele, Proust a devenit încetul cu încetul propriul său inamic. Mania de analiză altoită pe o extremă sensibilitate și pe o natură bolnăvicioasă i-a paralizat ca și lui Amiel orice posibilitate de acțiune ori măcar de viață exterioară. Inchis în el ca într-o temniță, a plăsmuit o altă întocmire a lumii, după placul său. Brutalitatea unei societăți care-i forța ușa cu sila l-a făcut să se baricadeze între cei patru pereți ai camerei sale, pe care din prudență îi căptușise cu straturi de plută, pentru ca orice zgomot din afară să se înăbușe în el. Subiectivismul său își asimilează universul, subordonîndu-l eului său. In primul său volum, publicat acum 47 ani, Proust scria aceste admirabile rînduri : „Quand j'étais tout enfant, le sort d'aucun personnage de l'histoire sainte ne me semblait aussi misérable que celui de Noé, à cause du déluge qui le tient enfermé dans l'arche pendant quarante jours. Plus tard, je fus souvent malade et pendant de longs jours je dus rester aussi dans l' «arche». Je compris alors que jamais Noé ne put si bien voir le monde que de l'arche, malgré qu'elle fût close et qu'il fît nuit sur le terre.“ (*Les plaisirs et les jours*, p. 186.)

Aceasta nu înseamnă însă că figurile create de el n-au valoare obiectivă. Acest subiectivist știa să observe și să-și proiecteze în afară percepțiunile. Deprins să se analizeze, îi era de ajuns să-și deplaseze obiectivul preocupărilor de la el la alții. Aceeași vivisecțiune implacabilă. Cu aceleași chei cu care pătrundea în el, știa să se furișeze și în sufletul altora. Galeria caracterelor pe care le-a creat : Swann, diplomatul Norpois, baronul Charlus, Madame de Villeparisis, scriitorul Bergotte, pictorul Elstir, Albertine, bunica-sa, Saint-Loup, snobul Bloch etc. vor rămîne în istoria literară a Franței alături de acelea ale lui Saint-Simon, Balzac ori Stendhal.

II

Charles Swann, de profesie milionar și delicat colecționar de artă, fiul unui agent de schimb evreu, în primul episod al vieții sale, înainte de a cunoaște pe Odette, curtezană fatală și mediocră, era membru la Jockey-Club și frecventa pe comte de Paris, pe baronul Charlus, pe ducele de Guermantes și întreaga aristocrație pariziană. Persoana lui era căutată pentru subtilitatea spiritului, pentru modestia sa grațioasă și visătoare și pentru cele optzeci de milioane pe care le moștenise de la tatăl său — farmec, la care astăzi nici o aristocrație, de nicăieri, nu e perfect indiferentă.

Mai tîrziu, cînd își leagă viața de Odette, printr-o mezalianță condamnată de codul eleganței, toată această ireproșabilă noblețe îi întoarce spatele. Swann suferă și se

chinuiește. Nu poate suporta nici singurătatea, nici disprețul unor persoane pe care, dealtfel, le știa nule. Îi trebuie o societate pe care o inventează. În locul lumii strălucitoare de altădată, salonul lui se populează cu marchizi suspecți sau refuzați aiurea, cu universitari anoști în felul lui Cottard, cu funcționari venali ori de-o sarbădă corectitudine. Nimeni nu înțelege de ce pretențiosul Swann ajunge să rivalizeze în ce privește relațiile sociale cu indulgenta Madame Verdurin.

E o explicație : Swann era evreu.

„Aspectul Bergson“ al romanelor lui Proust nu caracterizează decît o latură a operei sale. Se poate înțelege restul dacă amintim origina sa iudaică. *Evreul e în general snob.* Minoritate disprețuită aproape în toate țările, deși puternică prin inteligență și avere, nobilă prin vechimea rasei, o absurdă tradiție cere ca, atunci cînd i se face cinstea de a fi primită într-un salon, să fie cel puțin considerată ca o tagmă parvenită.

De aceea, inconștient, nimeni nu caută mai mult ca el legăturile cu lumea mare, cu persoanele la ordinea zilei, cu celebritățile.

Vă aduceți aminte de Madame Worms-Clavelin din *L'Anneau d'améthyste ?* Ce mijloace n-a întrebuințat ca să-l facă pe abbé Guitrel episcop, căruia îi cerea, drept recunoștință, s-o puie în relație cu nobleța regiunii. E în lăcomia aceasta de contact cu puternicii și gloriile zilei febrila nevoie de securitate, pe care ancestral o simt toți evreii. Pe urmă poate și frica de singurătate și corolarul ei, nevoia exagerată de sociabilitate, deziderat ascuns al celor închiși de secoli în ghetou, departe de pulsul vieții sociale : ecou tardiv al terorii de izolare și dispreț. Evreul cîștigă în propria considerație prin relațiile sociale pe care le are. Și în turmentata lui odisee are de multe ori nevoie de sprijin interior.

In nenumărate rînduri Proust și-a arătat el însuși predilecția de a frecventa mediile aristocratice și rafinate : „La vie est étrangement facile et douce avec certaines personnes d'une grande distinction naturelle, spirituelles, affectueuses, mais qui sont capables de tous les vices, encore qu'elles n'en exercent aucun publiquement et qu'on n'en puisse affirmer d'elles un seul. Elles ont quelque chose de souple et de secret. Puis leur perversité donne du piquant aux occupations les plus innocentes, comme se promener la nuit dans les jardins.“

În prefața pe care i-o scrie în 1896 pentru *Les plaisirs et les jours,* Anatole France observă despre Proust că „il se plaît également à décrire la splendeur désolée du soleil couchant et *les vanités agitées d'une âme snobe*“.

După mamă făcu parte din una din acele bogate familii evreiești, așa de primite în societatea franceză pe timpul lui Louis-Phillipe și Second Empire. In această epocă, perpetuată chiar pînă către sfîrșitul secolului trecut, societatea franceză nu numai că nu era antisemită, dar arăta, din contra, o vădită predilecție de a frecventa aristocrația evreiască.

Tipurile evreiești sînt multiple în opera lui Proust : nesuferitul snob Bloch, curtezana Rachel, bunica sa, mama sa, dar mai ales Swann — alias Proust —, pe care l-a descris așa de bine.

Dacă snobismul lui Proust îl înclină să descrie numai vicisitudinile frivole ale lumii aristocrate din faubourgul Saint-Germain, el nu abdică însă de la drepturile simțului critic și ale ironiei. Nu veți întîlni nici o urmă de idealizare a acestei lumi. Un P. Bourget a descris-o altădată cu o duioasă solicitudine, care știa să-i arate totdeauna superioritatea chiar atunci cînd o pătau grave păcate. Rețeta — panaceu a eternului conflict religie-știință, concret preot-medic — îi servea totdeauna drept monotonă temă, din care credința aliată tradiției ieșea, după zbuciumate și romanești aventuri, mereu biruitoare. Proust se instalează în inima faubourg-ului elegant, cu instrument de savant. Atitudinea lui e pozitivistă : observă, mărește cu lupa, descompune, explică. Prăpastia celor mai întunecate vicii, inversiunea sexuală, de pildă, nu-i tulbură o clipă seninătatea. Auguste Comte recomandă cercetătorilor să considere fenomenele morale cu același calm dezinteresat ca pe cele astronomice. Proust se confirmă fidel acestui principiu. Complet străin principiului didactic, așa de gustat de Bourget, Proust nu demonstrează niciodată nici contra, nici pentru ceva. André Gide spune despre romanele sale : „Ce que j'admire le plus je crois que c'est sa gratuité. Je n'en connais pas de plus inutile, ni qui cherche moins à prouver.“ Singura atitudine pe care și-o permite e „cette bienveillance détachée, souriante, presque sympathique, par laquelle nous récompensons l'objet de notre observation désintéressée du plaisir qu'elle nous procure“. Această ironie indulgentă, înțelegătoare, înduioșată, care știe să facă partea lucrurilor, a vieții, a naturii, superioară în umanitate celei a lui Anatole France sau Voltaire, îl apropie de modelele sale englezești George Meredith, Henry James.

E. Renan, vorbind de Averroes, arată cît i-a servit judaismului logica aristotelică. Nimeni n-a acaparat cu mai multă ardoare formalismul silogistic ca glosatorii migăloși ai rigidelor articole talmudice. E greu de conservat unitatea credinții și în același timp s-o adaptezi nevoilor vieții sau condițiilor istorice. Ar fi o cale : sofismul. Acesta își arată însă artificiul stereotip, și logicianul care-l mînuiește e desconsiderat. Se aruncă astfel în masa setoasă de credință bănuiala și suspecțiunea. Nu e ușor să tai cu talent firul de păr în patru. Evreii însă s-au arătat în această artă maeștri desăvîrșiți.

Dacă creștinul e *delicat* uneori, evreul e *subtil* mai totdeauna. Nu trebuie de confundat subtilitatea cu delicateța. Aceasta e de ordin moral, cealaltă, de ordin logic. Dar chiar considerate în același plan, subtilitatea se prezintă ca un fel de exagerare decadentă, ca un fel de alexandrinism al delicateței.

Priviți un moment filosofia evreilor. Comparați argumentația realistă a lui Descartes cu dialectica artificioasă a lui Spinoza ; dialectica scăpărătoare, turmentată pînă la neurastenie a lui Bergson ori G. Simmel, cu bunul-simț burghez și bonom al unui Hegel ori Spencer. Filozofie bătrînă, comprimată, strivită de nenumărate interdicte, silită să se desfășoare în adîncime, nu în suprafață, în ramificație și detaliu, nu în orizont și amploare.

Subtilitatea — iată al doilea caracter referitor la arta și gîndirea lui Proust și originar din caracterul său etnic.

În primul rînd, gustul său pentru detaliu. Nu-l preocupă nici evenimentele mari, nici situațiile grandioase.

În al doilea rînd, gustul pentru discuțiuni. Sub simțuri e desigur o lume tot așa de interesantă ca și deasupra. Proust iubește microscopul cu lumea lui de revelații. Să fie oare numai o simplă întîmplare că majoritatea ceasornicarilor sînt evrei ?

O situație dată, oricît de simplă, e o rezultantă. Nenumărați factori indiscernabili au determinat-o. Aceeași situație se poate, iarăși, privi dintr-o infinitate de perspective. Ea cuprinde, în plus, o mulțime de momente de dezvoltare, de amploare ori de decadență. Curba ei de evoluție variază într-o cadență neregulată, ori într-un ritm frînt. Ecouri îndepărtate, afinități nebănuite, complicații subite pot deriva, după posibilitățile infinite ale hazardului, rezultatul final.

Iată atîtea distincțiuni subtile de stabilit. Cu o răbdare de savant, Proust măsoară toate aceste infinite posibilități, desprinde toate complicațiile. Nu se poate vorbi însă de această artă a subtilității fără a oferi cititorului una din mostrele cele mai caracteristice în acest sens : „Avant de m'endormir, je pensais si longtemps que je ne le pourrais que, même endormi, il me restait un peu de pensée. Ce n'était qu'une lueur dans la presque obscurité, mais elle suffisait pour faire se refléter dans mon sommeil, d'abord l'idée que je ne pourrais dormir, puis, reflet de ce reflet, l'idée que c'etait en dormant que j'avais eu l'idée que je ne dormais pas, puis par une réflection nouvelle, mon éveil... à un nouveau sommeil où je voulais raconter à des amis qui étaient entrés dans ma chambre, que tout-à-l'heure en dormant, j'avais cru que je ne dormais pas. Ces ombres étaient à peine distinctes ; il eut fallu une grande et bien vaine délicatesse de perception pour les saisir. Ainsi, plus tard à Venise, bien après le coucher du soleil, quand il semble qu'il fasse tout à fait nuit, j'ai vu grâce à l'écho invisible pourtant d'une dernière note de lumiêre indéfiniment tenue sur les canaux comme par l'effet de quelque pédale optique, les reflets des palais déroulés comme à tout jamais en velours plus noir sur le gris crépusculaire des eaux.“

Pe mulți această finețã excesivă care creează o lume nouă, factice, pe lîngă cea adevărată, îi va enerva ca un joc steril, prea afemeiat, dăunător robustei biologii. Pe unii intelectuali însă această transmutare într-o lume mai subtilă și mai complicată îi va încînta. Anatole France se plînge undeva de monotonia cunoștinții noastre, fatal închisă în limitele unui organism și a unei personalități date. „Ce n-aș da să pot scăpa odată din mine să pot privi lumea exerioară prin ochiul cu fațete al unei furnici !“, exclamă el. Ochiul cu fațete al furnicii e desigur apropiat de lentila morală a lui Proust. Și apoi, dacă H. Spencer are dreptate că legea evoluției se înfăptuiește prin transformarea veșnică a omogenului în eterogen, atunci însuși mersul naturii creează o diviziune progresivă din ce în ce mai diferențiată, complicația biruie în fiecare zi o porțiune de simplitate în univers. Complexitatea va constitui structura lumii de mîne. Va trebui să *ne adaptăm la subtilitate* ca la o condiție naturală a existenței. Altfel ne vom orienta cu greu într-o inextricabilă țesătură de forțe, de aspecte, de perspective. Atunci subtilitatea iudaică va fi încă o profeție.

Mulți cetitori i-ar ierta lui Proust unele păcate contra tehnicii tradiționale, ca de pildă lipsa de compoziție ori de acțiune, dacă n-ar scrie așa de „nemțește“. Oricine începe lectura romanelor sale e descurajat de la început de lungimea frazei, de încărcarea ei, de numărul parantezelor, al digresiilor, al propozițiilor incidentale. Stilul lui Proust constituie și azi una din marile bătălii literare ale timpului. Tradiționaliștii îl denunță că e străin de spiritul limbii franceze, alții, din contra, îl revendică pentru perioada literaturii vechi, dinainte de Montaigne și Vaugelas, cea mai autentic franceză, după părerea lor.

Cînd e vorba de stilul lui Proust, orice judecată de valoare — că ar fi bine așa ori altfel — e oțioasă. Ceea ce trebuie de remarcat e că, fiind dată structura psihologică a spiritului său inventiv — înclinare către redarea mobilității, a stărilor de subconștient, subtilitate —, stilul său *nu putea fi altul*.

Forma lapidară, limpede, de arhitectură clasică, poate exprima situații date, statice, imobilizate în timp, exprimate prin caractere bine definite. Stările tranzitive, în devenire, nuanțele clarobscure nu se pot reda altfel decît imitînd prin stil însuși ritmul real, însăși desfășurarea lor progresivă în ordinea timpului. Evoluția unei situații urmează același tempo, „pari passu" cu forma artistică, care în cazul lui Proust nu e altceva decît acompaniamentul muzical al realității.

M. Proust nu s-a explicat așa. El n-a invocat în sprijinul stilului său necesitatea. Intr-o prefață scrisă pentru cartea lui P. Morand : *Tendres Stocks*, el a încercat să justifice felul său de a scrie pe motive pur estetice. Admiră în Flaubert — maestrul formei clasice — „l'eternel imparfait", care îl entuziasmează, dar nu-l satisface. De acord în aceasta cu dl. P. Zarifopol (vezi articolul despre Renan din *Viața românească),* stilul lui Renan, de multe ori perfect — dl. Zarifopol nu recunoaște nici măcar aceasta — i se pare adeseori gazetăresc, ca atunci, bunăoară, cînd descrie Ierusalimul în *Vie de Jésus.* Spre deosebire de acești protagoniști ai stilului tradițional, Proust iubește metafora, care dă bogăție și sevă stilului : „Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style".

Cunoștiința și verva filologică, care îi dă posibilitatea să întrebuințeze limbajul tehnic al științelor pozitive, al artelor plastice ori al muzicii — îi permite asocieri de imagini neîncercate pînă la el : „Rachel équilibrée par deux infinis" ; sau : „ce privilège d'assister brusquement à notre propre absence" ; pianistul „qui n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre" ; sau : „la beauté est une suite d'hypothèses que rétrécit la laideur en barrant la route que nous voyons déjà s'ouvrir sur l'inconnu". (Pentru exemplele citate și discuția lor, vezi R. Lalou : *Histoire de la littérature française contemporaine,* Paris, 1922, p. 642.)

De dinamismul acestei forme, care tinde să copieze mobilitatea realității, e poate responsabilă iarăși — cum remarcă criticul francez A. Thibaudet *(La Nouvelle Revue française,* februarie, 1922, p. 130) — ereditatea etnică.

În goana lor spre mai bine, dușmani ai oricărui conservatorism, partizani ai oricărei schimbări, Proust, ca și ceilalți fii ai lui Israel, trădează pînă și în stilul lor nerăbdarea febrilă cu care așteaptă ziua de mîine.

1923

MAURICE BARRÈS

Viața acestui om a fost, după cuvîntul lui Spinoza, o meditație a morții. A cochetat cu ea, din senzualitate, fiindcă punea la baza vieții exaltarea și fiindcă cea mai voluptuoasă exaltare e aceea care se joacă cu fiorul neantului în plină și clocotitoare viață. Iubea agonia amurgurilor sfîșietoare între pietrele afumate ale cetăților moarte, Toledo și Veneția, ca să trăiască mai bine existența, care, lipsită de sentimentul sfîrșitului, e absurdă și oarecare. Cînd moartea i-a bătut la ușă, zilele trecute, a primit-o „en connaisseur" : zîmbitor, fără curiozitate, poate numai cu surprindere. Acest snob al morții trebuie să fi fost un practic înțelept care pricepuse de mult că nu există durere pentru cei inițiați.

Pășise în viață zidind la hotarele eului său, contra tuturor „barbarilor", ziduri nepătrunse. Transpusese acel „cultivons notre jardin" a lui Candide în îngrijirea unei alte grădini, aceleia a lui Bérénice, pe care o plantase în el, numai pentru el, cu gelozie și avariție, departe de încălcări și tentații străine. Își îngrijea sufletul ca pe o amantă, cu misticism de călugăr și cu rafinărie de sadic. În această ultimă ipostază, îi administra din cînd în cînd autoflagelări senzuale. Nimeni n-a descris mai bine ca el varianta legendei regelui din Thule, care aruncă în apă ceea ce prețuia mai mult, numai : „pour voir l'eau se rider et pour soupirer". Amestec, savant dozat, de metafizică nordică și de ardoare meridională, se amuza să însorească negurile septentrionale sau să înnoureze azurul sudului. Temperament dublu și contradictoriu prin compoziție și definiție, înțelegea contrariile și disprețuia mijlocul.

Această goană după divers și contradictoriu nu e — în fond — decît simptomul unui profund egotism. Avea în gradul cel mai înalt ceea ce Nietzsche numea „l'instinct de connaissance“, curiozitatea glacială și lacomă care transformă universul în materie de experiență, sufletele, în laborator de vivisecțiune. A spus-o el însuși : „sentir le plus possible pour analyser le plus possible“. Eul se extinde pe sine oglindind, înglobînd în el cît mai multe imagini din spectacolul exterior : „C'est en m'aimant infiniment, c'est en m'embrassant que j'embrasserai les choses et les redresserai selon mon rêve“. Atunci se îndreaptă către izvoarele cele mai heteroclite de inspirație : iezuitul Loyola e maestrul său de psihologie, apoi B. Constant, „diletant și fanatic“, Sainte-Beuve, inteligent și voluptuos. Umanitatea, mila, cruzimea îi fortifică eul. Locurile melancolice îl exaltă : „Tolède est moins une ville pliée sur les commodités de la vie qu'un lieu significatif pour l'âme... Parme, tout impregnée de Stendhal, est l'endroit du monde où s'abandonner au culte des sensations de l'âme.“ Cultul eului, datoria imperioasă de a se perfecționa, iată înțelepciunea. Ințelegîndu-se pe el, singurul criteriu al cunoașterii, eul ireductibil altora, reușește să cunoască și lumea.

Această curiozitate individualistă se aliază, în primele sale scrieri — *Sous l'oeil des barbares, Un homme libre, Jardin de Bérénice* —, cum e și fatal, cu un diletantism relativist și sceptic. Combătînd pe Renan cu mijloace renaniene, acest „Renan mal repenti“ supără pe maestru, către sfîrșitul carierei sale, tocmai fiindcă îi seamănă așa de mult. Un Renan mai sensibil, mai iritabil, mai feminin, „Mademoiselle Renan“, cum i s-a spus, iată care e prima fază a sensibilității lui Barrès. Incetul cu încetul însă simte nevoia de fixitate, de adevăr, de etern. Ii devine necesară o valoare care să-l depășească și să-l conție. „Ayant longuement creusé l'idée du «moi» avec la seule méthode des poètes et des mystiques, par l'observation intérieure, je descendis parmi des sables sans résistance jusqu'à trouver au fond et pour support la collectivité.“ Astfel, amatorul pasionat din *Du sang, de la volupté et de la mort* ori din *Amori et dolori sacrum* devine un credincios. Lărgindu-și eul, așa ca să încapă în el tot sufletul unui popor, el pricepe natura și menirea rasei sale. Prin acest proces bizar, de naționalizare individualistă, Barrès devine un patriot. Din ziua aceea el scrie „romanele energiei naționale“ : *Les déracinés, Colette Baudoche, Leurs figures,* din ziua aceea devine campionul politic neobosit al naționalismului, boulangistul înfocat, președintele „ligii patrioților“, după moartea lui Déroulède, antidreyfusardul neînduplecat, cronicarul amar și entuziast al efortului francez între 1914—1918. Fără să fie regalist sau reacționar ca Maurras, Barrès era unul din stîlpii pe care se sprijinea tradiționalismul și naționalismul francez. Stimînd în el mai mult pe cetățeanul plin de afinități pentru momentul istoric al Franței naționaliste de azi, decît pe artistul de o stranie finețe, camera „blocului național“ i-a acordat funerarii, care s-au desfășurat ca o ușoară ofensă pentru toți acei care preferă să prețuiască cazurile complicate de sensibilitate estetică decît o coincidență de succes cu o politică dată.

Istoria morală și literară va reține, însă, fizionomia cea mai tipică a unui efort eroic de a depăși, printr-un calm filosofic penibil căpătat, otrava complicației anarhice, pe care civilizațiile noastre cu gust de perversitate se amuză să o verse în suflete.

1923

GOBINEAU ŞI GOBINISMUL

Acei care au citit romanele lui Marcel Proust au întîlnit, desigur, figura sarbădului diplomat Norpois. Gravitatea satisfăcută, opiniile politicoase şi medii, mediocritatea plină de bunăcuviinţă fac din el un clasic membru al „Academiei de ştiinţe politice şi morale“ în orele pe care diplomaţia i le lasă libere. Preocuparea de a nu fi lipsit de tact şi de simţul situaţiei, şiretenia cuviincioasă mascată de maniere impecabile îi dictează judecăţi gata făcute în artă, politică ori literatură, după un calapod inofensiv, care nu angajează la nimic.

Cu puţine excepţii — fiindcă diplomaţia e legată şi de numele unui Talleyrand ori Metternich —, figura lui Norpois e aceea a tuturor „dii minores“, stîlpi şterşi ori anonimi ai unei obscure legaţii.

Contele Arthur Gobineau, astăzi de o fervenţă actualitate, sărbătorit prin omagii de reviste, a fost şi el un diplomat. Un diplomat care şi-a plimbat curiozitatea şi spleenul de la Stockholm la Roma şi din Brazilia în Persia. Numai că sufletul său n-avea nimic diplomatic în el, vreau să zic nimic convenţional sau ipocrit. Ceea ce îl face de a fi de o ajustată afinitate cu mentalitatea epocii e tocmai sinceritatea deplină pînă la brutalitate, duşmană a oricărui romantism, retorism sau literaturism, care n-are precedent în istoria literară decît doar pe Stendhal.

Neoclasicismul contemporan vede în autorul lui *Nouvelles asiatiques* ori al lui *Pléiades* un precursor, prin firescul lipsit total de poză al naraţiei, prin inteligenţa rece, sintetică, încălzită numai de patima analizei şi a cunoaşterii. Curiozitatea sa nesecată transforma ţările şi oamenii în obiect de studiu. Prietinia lui Don Pedro, împăratul Braziliei, a lui Georges V, regele Hanovrei, a lui Robert Earl Oddytton, viceregele Indiei, a prinţesei Mathilde, a lui Renan, Wagner, Bismarck, călătoriile nesfîrşite de pelerin al cugetării, conversaţiile elegante din faubourgul Saint-Germain, toate erau — pentru el — prilej de senzaţii şi de analize.

Ataşat diplomatic în Persia, a scris o istorie a religiilor şi folclorului local şi a tradus, pentru uzajul persanilor, *Discours de la méthode* al lui Descartes. Călător întîrziat la Roma, a evocat în una din cele mai remarcabile opere asupra timpului semnificaţia ideologică şi pasionantă a Renaşterii. In această istorie dialogată a timpurilor eroice, în care Michelangelo, papa Leon X, Borgia şi Savonarola discută fantezist între ei, şi-a turnat mai bine ca oricînd Gobineau formula sa de viaţă : aristocratism sincer, individualism veşnic setos de mai multă perfecţiune, realism lucid al unei vieţi bogate, pe care o stima şi o iubea fără exces, cu eleganţă, dar cu patimă. Nu e nimic teoretic sau imaginativ în Gobineau : e din puţinii alintaţi ai destinului care şi-a trăit ideile în aventuri, oglindind realitatea fără să o diformeze. In *Souvenir de voyage* stimează şi iubeşte pe asiatici, „amants de l'imprévu, avides d'émotion, passionnés pour la sensation présente“. Poate că singur aristocratismul său i-a dat cîteva senzaţii unilaterale. Ceea ce admiră mai mult sînt eroii care trăiesc „sur un de ces plateaux où les fleurs deviennent plus rares et les horizons plus sévères“, sufletele care contemplă „l'éternelle splendeur de la vie“, energia acelora care, ca şi Cezar Borgia, „devant le mufle du lion“, strigă : „Tant que j'existe, le monde est à moi ; j'ai le pied dessus“. Ca şi Stendhal, cu care are multiple asemănări, el crede că „la grande loi du monde c'est de vivre, de grandir et de développer ce qu'on a en soi de plus énergique et de plus grand, de telle sorte que d'une sphère quelconque on sache toujours s'efforcer de passer dans une plus large, plus aérée, plus haute“. Opinii sincere, veridice, care n-au contribuit, desigur, la ilustrarea mediocrului diplomat care a fost Gobineau. Căci regula bunelor maniere preconizează brutalitatea trăită, în nici un caz pe cea teoretizată. Acestea sînt calitățile pe care le respectă azi gobinismul francez în persoana celui sărbătorit.

Gobinismul german, adică totalitatea „Verein“-urilor care s-au constituit dincolo de Rin, preferă să admire pe autorul încercării antropologice, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, în care demonstrează tăria rasei germane și care a inspirat multe idei unui Nietzsche, Wagner ori H. Chamberlain, dar care a fost profund dezaprobată, pe vremea cînd Gobineau îi servea de secretar, de Alexis de Tocqueville.

Operă de apologie sentimentală, dar și de știință vulgarizată.

Către sfîrșitul vieții, un guvern precaut, pentru care Gobineau devenise un funcționar incomod, l-a scos la pensie încă de timpuriu. A trăit pe urmă viață anonimă de castelan retras ori de călător modest.

În ziua de 13 octombrie, într-un tramvai din Turin, un pensionar bătrîn, palid de paloarea morții, ceru conductorului ajutor. Transportat la otelul modest unde rezervase o cameră între două trenuri spre Roma, muribundul fu identificat în persoana genialului dandy, contele Arthur Joseph de Gobineau.

1924

CENTENARUL LUI BYRON

Sărbătorind centenarele eroilor, popoarele își lămuresc mai bine aspirațiile, își definesc pentru ele valorile pe care le respectă. Se dezgroapă din trecut o mare personalitate, care devine criteriu de comparație față de prezent. Unii eroi prezintă afinități cu momentul actual, și aceia sînt sărbătoriți, alții sînt abia pomeniți, în fine, unii trimiși uitării, cu o insultă în plus, pretexte pentru o mai bună definiție proprie.

Cei o sută de ani de la moartea diabolicului cavaler al poeziei, Byron, au produs — de pildă — în Franța indiferență și, uneori, dispreț. S-a spus că există două romantisme : unul serios, profund, mai ales interior, preocupat de misterele sufletului și ale existenței, altul zgomotos, exterior, făcut din gesturi excentrice, din poze bizare, dintr-o ciudată obsesie de revoltă permanentă, satisfăcută printr-o serie de conduite grandomane, emfatice, menite să indigneze și să mire. Din acest de al doilea tip face parte Byron. Afirmarea scandaloasă a unei personalități, maniacă în a contrazice veșnic ambianța, dezvăluindu-și sufletul numai în sfidare ori contrazicere, constituie o specie de individualism familiar țărilor de rigidă morală socială. Comprimarea excesivă exasperează și derivează personalitatea în acte deșănțate. Puritanismul englez a produs pe Byron și pe ultimul romantic întîrziat din această familie : O. Wilde. Și unul și altul și-au petrecut viața scontînd reacțiile semenilor la gesturile lor teatrale, prețuind mai presus de orice galeria. La O. Wilde mai mult calm egoist, mai mult cinism potolit.

La Byron, temperament excesiv, o furie neconținută de revoltă și destrucție, de oratorie și — destul de rar — de autentic lirism. Se amestecă în bună parte în această fire o ereditate dezechilibrată. Strămoșii săi ne apar maniaci ori excentrici. Bunicul său, John Byron, e un marinar plin de temeritate și de spirit aventuros, care caută înadins pericolele. Unchiul său, W. Byron, asasinează noaptea într-o tavernă pe vărul său, Chawort. Tatăl său e jucător de cărți, afemeiat, petrecîndu-și timpul în orgii, urmărit veșnic de creditori. Mama sa e anormală, isterică; furiile delirante și melancolia se succed regulat în psihologia ei. Fiul ei ne apare încă din copilărie ambițios, orgolios, violent, de o ardoare romanescă, care-l face să se îndrăgostească pînă aproape de sinucidere încă de la 8 ani. Vanitatea, nevoia de a atrage atenția, curînd transformată în cabotinaj, îi dau de timpuriu un orgoliu al originii sale nobile, care i se pare că-i permite orice. Bravează orice autoritate și își bate joc de orice disciplină. Încearcă toate călătoriile, toate viciile, intoxicațiile alcoolului, ale opiumului, care distrug creierul, aventurile politice și amoroase, toate acestea însă nu-i astîmpără demonul acela interior care-l roade. Romantismul tip Byron e bazat pe neregularitățile vieții, pe aventura voită, pe excentricități, în care se amestecă deopotrivă dezechilibrul și cabotinajul. Opera sa oglindește perfect această fire. Improvizări de geniu, alături de banalități oratorice și sforăitoare, menite să sperie, nu să impresioneze. Tipul lui Byron s-a identificat cu însuși tipul romanticului.

Cînd ne gîndim la acest gen, ne vine în minte — fără voie — figura marelui poet englez, azi mai ales, cînd i s-a făcut bilanțul calităților și defectelor (între altele: John Charpentier, *Lord Byron ou le romantisme flamboyant, Mercure de France*, 15 avril 1924).

Se remarcă cu drept cuvînt influența acestui „romantisme flamboyant“ asupra celuilalt. Un Musset, V. Hugo, Gérard de Nerval au fost atinși și ei de poza gesturilor romanești, ceea ce a stricat aprofundării sufletești interioare și sentimentului religios al universului — care constituie adevăratul romantism.

Abia cu simbolismul, care selectează din romantism partea aceasta, se înlătură vanitatea dezechilibrului ca o valoare literară.

1924

(COUSINE BETTE)

Economistul german W. Sombart scrie undeva despre Karl Marx că „avea o stranie înţelegere pentru partea rea a caracterului omenesc“. Observaţia e dreaptă. Fundatorul socialismului ştiinţific era înainte de toate un pesimist*. Visurile trandafirii, ca şi entuziasmul simplist asupra „bunătăţii înnăscute“, a „menirii supreme a omului“ pe această planetă, sau asupra altor butade „ejusdem farinae“, nu l-au ademenit niciodată. „Homo economicus“ al său e o gorilă primitivă, înzestrată cu conştiinţă, exact atît cît îi trebuie ca să alieze la brutalitate ipocrizia sau şiretenia. Societăţile pe care le alcătuiesc aceşti oameni sînt şi ele tot forme de egoism colective, întunecate turme omeneşti crispate cu dezesperare asupra unui pumn de aur.

Înzestrat cu această mentalitate, nu e de mirare că a fost atras de literatura lui Balzac, frescă realistă, în care mişună aprig instinctele de conservare în neîncetata lor ciocnire. Karl Marx a voit să închine un studiu lui Balzac. Şi din toată opera acestuia, ceea ce l-a atras mai mult e *Cousine Bette*. Cu adevărat, nicăieri bestia omenească nu e mai hîdă, mai sumbră, mai înfiorătoare în goliciunea ei, îndepărtată de orice mască, ca în acest roman, care ar fi suportat de minune iscălitura lui Schopenhauer.

---

* V. comentariile din studiul introductiv.

Crevel sau Madame Marneffe depăşesc media banală a cruzimii omeneşti. Răutatea lor nu e comună şi figurile lor sînt plăsmuiri de apocalips. Exemplificări de acestea îi trebuiau lui K. Marx ca să condamne genul omenesc ori cel puţin alterarea lui prin faza capitalistă. Afinitate în morală : iată o primă apropiere între Marx şi Balzac.

Mai există şi o a doua. Titlul pe care şi-l acorda Balzac cu maximum de plăcere era acela de „doctor în ştiinţele sociale“. Ambiţia sa supremă a fost să picteze toate aspectele societăţii timpului său, să arate forţele care o realizează, tendinţele care o animă, deformarea sufletească pe care un asemenea grup o aruncă asupra indivizilor ce-l compun. Se întîmplă însă că această societate e tocmai aceea capitalistă, şi încă la începuturile ei eroice. Lucrurile se petrec după 1830, sub regalitatea ipocrită şi mediocră a lui Louis Philippe, pe vremea cînd o aparenţă de libertate politică, de cvasiconstituţionalism, cu alte cuvinte, de falşă democraţie, permiteau forţelor economice să se acumuleze în mîna cîtorva, la umbra articolelor de lege şi a poliţiei vigilente care să le asigure liniştea. Guizot sau un altul lansaseră faimoasa formulă „enrichissez-vous“. (Există o întreagă literatură istorică, care pretinde că Guizot nu a spus celebra invitaţie. Lucru e indiferent, fiindcă vorba e perfect caracteristică şi, chiar dacă nu a fost spusă — cum se zice —, trebuia inventată.) Cu o economie de formă agricolă, fără mine puternice de cărbuni şi fără tradiţie tehnică, Franţa nu cunoscuse capitalismul industrial. Proletariatul aproape nu exista, iar epavele omeneşti care se chemau lucrători sînt prezentate de suflete caritabile ca Villermé ori Buret, întreprinzători de anchete sociale, în acelaşi rînd cu animalele. Lucrau 16 ore pe zi pentru un salariu de 0,40 bani, locuiau în pivniţe, erau acoperiţi cu zdrenţe şi abia ştiau să vorbească. Revoltele, ca cea de la Lyon în 1832, ori ca insurecţia din 1839, ne apar cel mult ca reacţii fiziologice contra foamei. Dar dacă Franţa nu cunoştea capitalismul industrial, ea începuse să cunoască pe cel financiar, bancar. Atunci apar speculaţiile temerare de bursă, marile împrumuturi de stat, uzura neînduplecată, atunci se împletesc averile imense care înlocuiesc prin importanţa în stat vechea aristocraţie tradiţională. Parvenitismul devine forma socială normală. Recenţa lui se vede în lipsa de eleganţă şi pudoare care-l împinge să se desfete peste tot. În locul aristocraţiei vechi, cu moravuri subţiate în patru sute de ani de putere şi civilizaţie, apare o clasă barbară şi puternică, avidă şi dezorientată, cinică şi ridicolă. Începuturile capitalismului sînt nefaste din punct de vedere social şi mai urîte din punct de vedere estetic decît apogeurile sau apusurile acestuia. Atunci revoluţiile care deplasează averile sînt mai brutale, ardoarea de luptă, de victorie, mai aprigă, contrastele mai bruşte, efectele pentru spectator mai triste ori mai vizibile*, după cum e temperamentul celui care priveşte.

Cînd toate acestea se întîmplă la un popor serios, plin de vitalitate, ciocnirile iau aspectul tragic. La noi, începuturile capitalismului au fost mai degrabă vesele. Revoluţia economică burgheză a produs lumea lui Caragiale, meschină desigur, dar mediocră şi în răutate, deci mai degrabă comică. În Franţa, aceleaşi transformări au produs lumea lui Balzac. La cauze analoage — efecte literare deosebite. Caragiale şi Balzac reprezintă măsura şi calitatea reacţiei produsă de egale transformări sociale la două popoare deosebite, iar literatura lor, un fel de termometru etnic. Ferocitatea eroilor balzacieni are însă şi o altă explicaţie economică. Între mentalitatea produsă de capitalismul industrial în secolul al XIX-lea — de pildă, cel englez — şi cea produsă de capitalismul bancar e o mare diferenţă.

Proprietarul unei fabrici are o misiune socială creatoare : e un producător.

Între el şi lucrătorii săi se stabileşte, pînă la un punct, o solidaritate morală : aceea de colaborare la o operă dată. Sufletul său se înnobilează prin gîndul acestei activităţi constructive, tendinţa sa ultimă nu e exclusiv gustul sălbatic de cîştig. Situaţia industriaşului e asemănătoare, într-o măsură, cu aceea a omului de ştiinţă.

Bancherul are însă cu totul alt rol. Viaţa sa e concentrată într-un singur scop : acumularea bogăţiilor. Dar această acumulare e sterilă, căci se face alături de orice activitate productivă, numai printr-o speculaţie pură. Atitudinea bancherului în viaţă e aceea a egoismului perfect. Dacă industriaşul se mai gîndeşte cîteodată şi la colectivitate, financiarul nu se gîndeşte decît la el.

Franţa anilor 1830—1848 nu cunoaşte decît capitalismul bancar. Cînd K. Marx ajunge în exil la Paris către 1846, peisajul social care i se înfăţişează e acela pe care îl contemplase şi Balzac cîţiva ani mai înainte. Astfel, un realist sincer pînă la perversitate şi un pesimist materialist amărît de societate se întîlnesc în acelaşi obiect de studiu. Reacţiunea e şi ea aceeaşi.

Crevel e ilustrarea concretă a omului-tip la care ar fi visat Marx dacă, în loc de un tratat de economie politică, ar fi scris un roman. E *Capitalul* făcut om. Lacom, avar, grandoman, infatuat, grosier, dar mai ales mercantil. La el totul : arta, dragostea, ştiinţa — e în funcţie de ban. Unei femei pe care o iubeşte îi spune : „Je t'aime comme un million". Totul se cumpără ori se vinde : raporturile dintre oameni devin exclusiv economice. În *Manifestul Comunist*, K. Marx şi F. Engels au scris o pagină emoţionantă despre mercantilizarea sentimentelor prin civilizaţia capitalistă. Felul de viaţă feudal era mai degrabă idilic. Legăturile dintre oameni aveau la bază afecţia ori ura, rareori interesul. Poezia nu se cumpăra cu bani, iar viaţa era familială, patriarhală, cîteodată eroică. Niciodată însă sentimentele omeneşti nu erau pătate de calcule meschine, de interese venale, de neînfrînata pornire către spoliaţie : de aici, eleganţa morală a feudalului şi a lumii care-l înconjoară şi, pe de altă parte, trivialitatea ridicolă şi feroce a burghezului. Încă din secolul al XVI-lea însă, capitalismul începe să se formeze încet în toată Europa occidentală. Norma burgheză de viaţă înlocuieşte pe cealaltă şi către 1830 învinge definitiv. Mai rămîn însă şi pînă la această dată incorigibile resturi omeneşti din civilizaţia dispărută. Balzac ni le prezintă în membrii familiei baronului Hulot. Tatăl, bun, generos, inofensiv, „coureur" pînă la manie însă. Mama şi fiica, idealizate într-adins, reprezintă virtutea nepătată, naivitatea desăvîrşită a unor figuri rătăcite într-un mediu care nu li se mai potrivea în nimic. Cum e firesc, ele cad victime, şi dacă simţul moral al lui

---

* Probabil „rizibile", greşală de tipar.

Balzac n-ar face să intervină comod și eficace providența, sacrificiul celor buni ar fi fost desăvîrșit. Crevel e cetățeanul secolului său. Baronul Hulot și familia sa sînt demodați : asupra lor apasă fatalitatea istoriei.

O civilizație bazată pe exploatare, pe rapt, pe mercantilizare își întinde mrejele peste tot, corupînd chiar persoanele care rămîn, prin felul lor de viață, izolate de pulsul activității capitaliste. Selecția tuturor caracterelor din întreaga educație morală se face după optica specială a clasei dominante. Atunci apar căpitanii de industrie de tot felul, aventurierii, escrocii. Pînă și caracterul femeilor, sau natura dragostei e schimbată. Vechiul regim cunoscuse două tipuri de femei : pe imaculata Heloise sau pe senzuala desfrînată din nevoie de distracție sau din perversiunea fanteziei care era Madame de Merteuil, din minunatele *Liaisons dangereuses* ale lui Laclos. Civilizația bursei și a băncii produce pe Madame Marneffe, din *Cousine Bette.* Ipocrită fără artă, mincinoasă fără imaginație, crudă fără rafinare, cinică fără diabolism, ea e ilustrarea platitudinii, a egoismului gloduros servit de mijloace josnice și mediocre. Imensa sa răutate e trivială, fiindcă nu e niciodată inutilă, deci artistică, fiindcă, din contra, e veșnic interesată, servind lucid, în orice clipă, ancestralele instincte biologice.

Și Balzac și Marx sînt astăzi documente din istoria capitalismului. De atunci, lucrurile s-au mai îmblînzit. Sub impulsiunea atîtor factori, ferocitatea burgheză s-a mai îndulcit. Au apărut legile de protecție uvrieră, cooperatismul, radicalismul democratic. „La belle époque“, a „exploatării omului de către om“, și-a anunțat declinul. Capitaliștii au azi fonduri de asistență, și unii ca Rathenau sau Ford* se gîndesc chiar la binele societății.

Cînd se va face însă istoria moravurilor capitaliste la aurora lor, Crevel al lui Balzac va trebui considerat ca cea mai autentică figură literară a timpului. Și pentru înțelegerea ei completă va trebui citat, ca cel mai indicat comentariu, ca *critica literară* cea mai adecvată, *Capitalul* lui K. Marx.

---

* În textul din *Înțelesuri* : „Ford sau Rockefeller“.

Critica franceză actuală, sub influența lui André Gide și Marcel Proust, formulează grave obiecțiuni contra operei lui Balzac. E zguduită azi, mai ales, psihologia balzaciană. I se reproșează o concepție prea geometrică, excesiv desinată, a caracterului omenesc. Literatura de astăzi, din contra, încearcă să evidențieze o altă concepție despre individ și personalitate. Caracterul nostru nu e așa de unitar, de consolidat, cum se crede. Se zbat în noi, în permanență, tendințe contradictorii, aspirații opuse. Determinismul nostru sufletesc nu e previzibil, după ipoteza faimoasei „qualité maîtresse“ cu care se fălea Taine. E în noi mai multă anarhie, mai multă incoerență, vreau să zic mai multă libertate în alegere ori în posibilități.

Bergson a contribuit la demonstrarea filosofică a acestor credințe. Pe de altă parte, tot după critica celebrului filosof, sîntem înclinați astăzi către concepția dinamică a sufletului. Stările noastre sufletești, facultățile — cum se zicea odinioară — nu sînt nici fixe, nici măcar stabile. În fiecare moment ne schimbăm atitudinile, pornirile, credințele. Schimbări de „eu“ de la zi la zi. Diferențele între o stare sufletească și alta sînt mai ales calitative. Am iubit ieri, urîm azi, vom fi indiferenți, poate, mîine. Reacțiunile noastre sufletești n-au curba regulată. Eroziuni imperceptibile le macină și le transformă zi cu zi. Sufletul omenesc e imens, schimbător, enigmatic. Conduitele sale sînt variate și misterioase. Nici o formulă precisă nu-i poate exprima bogăția și variația. Surprizele pot interveni oricînd, pe neașteptate.

Nimeni nu prezintă psihologia umană mai apropiată de această concepție ca Dostoievski. El e maestrul venerat al criticii actuale. În eroii săi se poate găsi exclusiv și autentic exemplul bergsonismului psihologic.

În schimb, nimic din toate acestea la Balzac. Maniera sa e francă, clară. Cînd pleacă de la o definiție a unui caracter, îl îngrădește frumos cu un zid solid, ca să fie perfect delimitat de tot ce nu e el. Începe apoi să grămădească în el toate amănuntele care-i convin, care converg către maximum de caracteristic final într-o singură direcție. Dacă e vorba, de pildă, de un hoț, atunci individul descris de Balzac va fi o capodoperă de hoț. Nu se va dezminți o singură dată măcar cu o faptă cinstită. Din contră, el va trebui să fure chiar din leagăn. Toate acțiunile de mai tîrziu se vor grupa ascendent în sensul hoției crescînde. După aceea, un apogeu, o catastrofă și finalul lamentabil prea cunoscut.

„Parti-pris" stereotip, rețetă mecanică, în care viața e angajată pe compartimente, în rafturi de importanță ierarhică : iată la ce se reduc, cu adevărat, multe din romanele lui Balzac. Eroii săi au simplismul vițiului ori al virtuții : una din două. Intermediar pentru acest colos mărginit, pentru acest plebeu genial, dar primitiv, nu există. Oamenii săi nu sînt amestecați ca aceia ai lui Dostoievski.

Fundată în bună parte, e totuși, oare, infailibilă această critică a psihologiei balzaciene ?

Să revenim la *Cousine Bette*, și anume chiar la personajul Cousine Bette. Deși romanul îi poartă titlul, eroina aceasta apare veșnic într-un clar-obscur umbrit. Acțiunea ei e imperceptibilă, se desfășoară veșnic în culise. Crevel, Baronul Hulot, Madame Marneffe sînt personaje cu mult mai importante din punctul de vedere al acțiunii. Și Balzac îi prezintă pe planul întîi, în timp ce pe Cousine Bette o lasă în umbră. Totuși, cînd își intitulează romanul, îi dă ca titlu numele ei. Nu e semnificativ aceasta ? Un personaj episodic, a cărui acțiune apare estompată și modestă, umilă și cotidiană, dar mai ales mediocră, ca însăși viața care e și ea o medie, are pentru Balzac o importanță mult mai mare decît masivele și impetuoasele desenuri de personalități ale lui Crevel ori Madame Marneffe. E în aceasta o concepție geometrică de caractere ?

Dar să reflectăm la însuși caracterul lui Cousine Bette. E vorba de o fată bătrînă, rudă săracă, deci fatal umilită, într-o casă bogată. Sufletul său nu e bun, dar nu e nici rău. O însuflețește invidia și inima sa se usucă în fiecare zi. Într-o zi însă întîlnește un artist polonez de care se amorezează și pe care acest suflet uscat reușește totuși să-l iubească cu frenezie și cu dezinteresare. Cînd

o înșală, îl mai iubește încă. Cînd își propune să se răzbune pe familia verișoarei sale, intriga sa e palidă în răutate față de aceea a lui Madame Marneffe. Între timp, ea ajunge să fie utilă chiar față de cei contra cărora își propusese să se răzbune. Și toată viața ei nu se desparte o clipă de oamenii cărora își promitea să le facă rău și cărora le și face. Dar nu se poate despărți de ei fiindcă, în definitiv, poate că-i iubește.

În afară de rușii Cehov și Dostoievski, e greu de găsit în literatura universală o figură mai aproape de psihologia modernă a individului ca această Cousine Bette. Madame Bovary ori Julien Sorel sînt de o factură mai sumară, mai puțin omenească, de o logică mai sistematică în acțiunea de simplificare pe care o îndeplinește cîteodată literatura. Cousine Bette e în același timp complexă și banală, așa cum e însăși viața. Singura ei caracteristică e tocmai lipsa de caracteristică, această specificitate a mediocrității, așa de greu de copiat după opera perfectă a naturii.

În aceasta Balzac e aproape de Dostoievski. De marele romancier rus îl mai apropie și forța de a înfățișa diabolicul caracterelor, dar mai ales *diabolicul decăzuților*. Există în *Cousine Bette* o figură mizerabilă, care e construită după rețeta obișnuită a lui Balzac : e Madame Marneffe. Alături de ea însă trăiește o altă figură, lăsată, ca și Cousine Bette, pe al doilea plan. E Monsieur Marneffe. Figura sa e mai puțin insistată, mai vag schițată. Dar cu ce putere se impune ! Personajul e lugubru : bolnav, descompus, imoral, cinic. Fantoma lui ne urmărește ca o viziune din Edgar Poe. În unele trăsături, el amintește de tatăl fraților Karamazov. Cousine Bette și Monsieur Marneffe : iată personajele dostoievskiene ale marelui roman balzacian. Numai că critica modernă trebuie să știe unde să le caute. Eroii în adevăr complexi ai marelui romancier francez se găsesc printre figurile prezentate de el în al doilea plan, printre personajele episodice.

Așezat prin sociologia sa alături de Marx, iar prin psihologia sa alături de Dostoievski, Balzac nu mai are de invidiat nici o glorie. Aceste două atribute ale operei sale compensează celelalte defecte : teoriile sale banale şi pretenţioase, etalajul ridicol de cultură ieftină, imperfecţiunea stilului său. Astfel, chiar din punctul de vedere al criticii moderne, Balzac trebuie privit ca un precursor al psihologiei contemporane.

1924

PAUL VALÉRY

Călătorul european sensibil la întrupările artei, după ce a vizitat Veneţia, Sevila ori Oxford, unde pitorescul reliefului se impune cu sila, brutal, ochiului, va avea o uşoară decepţie cînd va ajunge la Versailles, Paris, ori pe fermecătoarea vale a Loirei. Dintru-ntîi, locul pare banal sau mediocru. Dacă împrejurările îl vor sili să stea cîteva zile, după indignarea primei dezamăgiri, fiecare contemplaţie asupra aceluiaşi peisaj îi va aduce, odată cu iniţierea treptată, o nouă revelaţie ascunsă, o nepresupusă taină de simţire şi artă subtilă.

Arta franceză se ascunde cu pudoare şi resemnare. Îi place să afişeze o mască comună, ca să nu intre în contact decît cu înţelegătorii de aproape. Intimitatea ei e greu de cîştigat pentru cutare barbar romantic, care caută în toate înţepătura originalităţii cu orice preţ. Clădită pe un echilibru ale cărui componente se ajustează pînă la anulare, arta franceză ia aparenţa locului comun. Se poate găsi mască mai eficace decît banalitatea ?

Subt ea, însă, ca un un uragan încremenit, se ascunde perfecţiunea.

Nici o disproporţie deşănţată, nici o exagerare care mutilează necesar întregul nu tulbură cu vreo cută oglinda imaculată a disciplinei. Ordine organică, calm, închegare definitivă, plăsmuirile artei acesteia de intelect şi impecabilă vizualitate modulează, cu destulă apropiere, secretul creator al naturii.

Aceeaşi constatare la geniile literaturii. Nu puţini l-au acuzat pe Renan sau France de banalitate. Ca să poţi gusta arhitectura perfectă ca un truism a prozei lui Barrès, trebuie, alături de o bună naştere estetică aproape vecină de perversitate, o întreagă educaţie. Asemenea rafinare presupune economii milenare în rasă, iar în laboratorul colectiv, experienţe de Sisif asupra unor imponderabile selecţii, fixate o clipă în durată, apoi reîncepute zadarnic, cu răbdare aprigă către perfecţia finală. Aceste scurte constatări privesc mai ales pe unul din cei mai mari poeţi ai Franţei de azi, pe Paul Valéry. Următoarele rînduri sînt scrise de el pentru el : „L'homme très élevé n'est jamais un original. Sa personnalité est aussi insignifiante qu'il le faut. Peu d'inégalités : aucune superstition de l'intellect.“

E greu de închipuit carieră mai capricioasă în distrata ei indiferenţă decît aceea a lui Paul Valéry. Debutează către 1890 cu două broşuri de proză, *La Soirée avec Mr. Teste* şi *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci.* În afară de aceasta, cîteva versuri care păstrează izbitor factura lui Mallarmé :

L'ombre de quelque page éparse d'aucun livre ;

Sau :

Sonnant dans l'âme un creux toujours futur.

Pe urmă, tăcere bruscă 27 de ani. Ce era tînărul acela care începuse ne-o spune autorul abia acum : „J'avais vingt ans et je croyais à la puissance de la pensée. Je souffrais étrangement d'être, et de ne pas être. Parfois je me sentais des forces infinies. Elles tombaient devant les problèmes ; et la faiblesse de mes pouvoirs positifs me désespérait. J'étais sombre, léger, facile en apparence, dur dans le fond, extrême dans le mepris, absolu dans l'admiration, aisé à impressioner, impossible à convaincre. J'avais foi dans quelques idées qui m'étaient venues. Je prenais la conformité qu'elles avaient avec mon être qui les avait enfantées, pour une marque certaine de leur valeur universelle : ce qui paraissait si nettement à mon esprit lui paraissait invincible ; ce que le désir engendre est toujours ce qu'il y a de plus clair.“ (*Variété,* p. 115.)

Stare de suflet comună la douăzeci de ani tuturor celor atinşi de ceea ce Marguerite de Navarre numea : „l'ennui commun à tout être bien né“. E uşor de înţeles că în aceste zbuciumări ale vieţii interioare orgoliul neputinţei într-un acces de dezgust îşi poate frînge lira. Şi poetul s-a abătut de la creaţie aproape trei decenii.

Abia în 1917 reapare pentru public cu *La Jeune Parque.* Patru ani mai tîrziu, revista ***La Connaissance,*** instituind un sufragiu ce trebuia să se pronunţe asupra celui mai mare poet al Franţei contemporane, Paul Valéry întruneşte cele mai multe voturi.

În răstimpul acestei lungi tăceri, în timp ce automatic ca un somnambul efectua o profesie oarecare, în adîncimile inconştientului se strîngeau gînduri, impresii, imagini, precipitate preţioase ale unor tiranice lupte. O disciplină riguroasă prezida la această bătălie lăuntrică. Poetul nu-şi acorda nici o slăbiciune, nici o indulgenţă :

Flagelle — toi !... Parais l'impatient martyr
Qui soi-même s'écorche
Et dispute à la flamme impuissante à partir
Les retours vers la torche.

Din această multiplicitate de forţe în duşmănie, de euri care se ciocnesc, iese încetul cu încetul unitatea personalităţii.

Prin gura lui Socrate din *Eupalinos* autorul se exprimă :

„Je t'ai dit que je suis né plusieurs et que je suis mort un seul... Une quantité de Socrates qui est née avec moi, d'où peu à peu se détache le Socrate qui était dû aux magistrats et à la ciguë. Et que sont devenus tous les autres ? Idées. Ils sont restés à l'état d'idées.

Que fîtes-vous cette nuit ?
Idées maîtresses de l'âme,
Courtisannes par ennui.“

Ceea ce aduce unitatea persoanei e numai raţiunea. Ea permite critica, cenzura, dar mai ales acea perspectivă de sus în jos, care asigură realitatea obiectivă a producţiilor noastre. Profund intelectualist, Valéry dispreţuieşte sentimentalismul. Nobleţea, aristocratismul său cerebral, cîştigat cu eroice lupte, ignoră oricare alt instrument de cunoaştere decît inteligenţa. „Les choses du monde ne m'intéressent que sous le rapport de l'intellect. Bacon dirait que cet intellect est une idole. J'y consens, mais je n'en ai pas trouvé de meilleure.“ *(La crise de l'esprit,* p. 23.) Ca corolar, sentimentalismul îi repugnă : „La sentimentalité et la pornographie sont soeurs jumelles“ (citat de A. Gide : *Incidences,* p. 204). Preţuitor al raţiunii, el admiră spiritul european şi pe europeni „équidistants des négres variables et des fakirs indéfinis“, dar mai ales pe greci, care au inventat geometria : „ La géométrie grecque a été ce modèle incorruptible, non seulement modèle proposé à toute connaissance qui vise à son état parfait, mais encore modèle incomparable des qualités les plus typiques de l'intellect européen. Je ne pense jamais à l'art classique que je ne prenne pour exemple le monument de la géométrie grecque. La construction de ce monument a demandé les dons les plus rares et les plus ordinairement incompatibles. Les hommes qui l'ont bâti étaient des durs et pénétrants ouvriers, des penseurs profonds, mais des artistes d'une finesse et d'un sentiment exquis de la prefection.“ *(Variété,* p. 47.)

Ca şi Anaxagora altădată, Valéry crede că la început a fost haosul. Încetul cu încetul, însă, lupta se transformă în evoluţie :

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement de rives en rumeur.

Ordinea totală nu va veni decît cu victoria intelectului. Această izbîndă, însă, presupune supunerea la disciplină superioară, oferită de criteriile inteligenţei.

Cu această concepţie se ghiceşte lesne că poetul e un clasic perfect. Privirile sale se întorc îndărăt la Racine şi Malherbe, dar mai ales la Descartes.

Definiţia oricărui aristocratism se găseşte în ideea de puritate. Conservarea intactă a aceluiaşi sînge a respins totdeauna mezalianţa. Sentimentul de diferenţă caracterizează prin excelenţă nobleţea. Frica de alterare prin tot ce nu e riguros îl împiedică pe nobil de la orice compromis. El se închide în ghetto-ul său moral şi refuză orice atingere pîngăritoare. Norma supremă e un tabu al promiscuităţii. Aceeaşi lege e valabilă pentru nobleţea de sînge, ca şi pentru aceea de idei.

Exprimarea ideală a aristrocraţiei pure nu poate fi realizată decît prin matematică. Nici o formă de expresie omenească nu e mai severă, mai exclusivă în drepturile ei, mai bănuitoare pentru ceea ce e străin, ca ştiinţa numerelor. Singură matematica se satisface pe ea singură, neîmprumutînd nimic de nicăieri. E firesc deci ca un rafinat aristocrat care se întîmplă să fie intelectualizat ca filosofie şi geometru ca educaţie să invoace autoritatea nediscutată a ştiinţei supreme, ca legătură între concepţie şi lume. În partida de şah pe care o joacă cu realitatea, geometria e singura care ne poate da informaţii sigure.

Mai mult decît atît. Poezia e şi ea o formă a cunoaşterii. Legile ei vor fi atunci tot matematice. Paul Valéry a construit conceptul *poeziei pure,* adică al poeziei perfect inutile, fără filosofie, dar mai ales fără sentiment. Acesta din urmă degradează, umileşte, expune la frecventări comune. Poezia nu va avea alt rol decît, cu ajutorul imaginilor, degajate de orice element emotiv, să stabilească raporturi între lucruri nedefinibile prin alt mijloc : o algebră de imagini geometric legate între ele.

Forma în care se exprimă aceste versuri trebuie să fie perfectă. Disciplina clasică, la care poetul trebuie să se supuie cu voluptate, va indica cu necesitate arhitectura cuvintelor între ele.

Critica inteligenţei trebuie să fie veşnic de veghe.

Ca şi Baudelaire sau A. Gide, dar mai ales ca şi Mallarmé, Valéry credea că : „la véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice. Celui même qui veut écrire son rêve se doit être infiniment eveillé." (*Variété*, p. 56.)

Și ceva mai departe : „Qui dit exactitude et style invoque le contraire du songe". Inspirația trebuie prelucrată, transformată după atitudinea personalității : „Pour quoique ce soit il ne suffit plus de la concevoir fortement, d'en être plein et enivré, ni de laisser échapper de l'instant mystique une figure déjà presque toute achevée en notre absence. A un dieu seulement est reservée l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée. Mais nous il faut peiner, il faut connaître amèrement la différence." (*Variété*, p. 64.)

Ceea ce se numește de obicei inspirație spontană nu e decît o formă primitivă, vulgară, a producției poetice. Asemenea efuziuni de gust comun repugnă aristocratului. Măsura severă, eticheta de fier dau singure ținuta aceea impecabilă, puritatea desăvîrșită, fără de care o operă de artă nu e decît un conglomerat amorf de josnică materie.

Cel care a scris că sentimentalismul e frate de cruce cu pornografia va disprețui orice neglijență și orice familiaritate a sufletului cu lumea exterioară și cu el însuși. „L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain", scria Valéry, amintind de celebrul vers al lui Baudelaire :

Je hais le mouvement qui déplace les lignes

Viața, existența însăși îi apare ca o pată pe curățenia imaculată a neființei :

Soleil, soleil !... Faute éclatante !
Toi qui masques la mort, Soleil,
Sous l'azur et l'or d'une tente
Où les fleurs tiennent leur conseil ;
Par d'impénétrables délices,
Toi, le plus fier de mes complices,
Et de mes pièges le plus haut,
Tu gardes les coeurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut

Dans la pureté du Non-être !
(*Charmes, Le serpent*, p. 69)*

Cenzura calmă a intelectului poate însă purifica printr-un fel de purgatoriu de trudă și luptă elementele impuse ale impulsiei primitive. „Quelle grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage ; il faut que des gênes bien placées fassent obstacle à sa dissipation totale, et qu'un retard adroitement opposé au retour invincible de l'équilibre permette de soustraire quelque chose à la chute infructueuse de l'ardeur".

Paul Valéry se menține astfel în cea mai autentică tradiție franceză : intelectualism și clasicism. Forma filosofică a acestor două aspecte e raționalismul, a cărui metodă supremă e matematica, știință prin excelență franceză. Solitar, îndepărtat de lume, aristocrat prin temperament, el s-a complăcut să privească ambianța numai sub aspectul său geometric, fără să se scoboare pînă la realitatea ei vie, care îi apărea, cu siguranță, trivială. De aceea, modelele sale sînt Racine și mai ales Edgar Poe din poemul matematic *Eureka*.

Niciodată nu-și simte critica mai neputincioasă misiunea decît cînd e vorba să arate ce e frumos într-o operă. Cum e posibilă morcelarea, prin disecarea analizei, cînd ceea ce constituie frumosul e tocmai totul ? Ca să observi și să explici trebuie să fixezi, să amorțești, să omori. Dar emoția artei nu ți-o dă decît ritmul, zvîcnirea caldă de viață care animă opera vie. Cum e posibil de încătușat într-o formulă farmecul poeziei, dar mai ales al prozei unuia din cei mai perfecți scriitori francezi, al cărui egal trebuie căutat doar în M. Barrès ori A. France ? Cele cîteva citații de mai sus vor da o idee sumară de vraja otrăvitoare a acestei perfecte flori. Și va invita cetitorul să se împărtășească singur, direct la sursă.

1924

---

* Titlul exact al poeziei lui Valéry este *Ébauche d'un serpent* (Paul Valéry, *Oeuvres*, Tom. I, Bibliothèque de la Pléiade, p. 138-139).

ACADEMIA
BIBLIOTECA
SOCIALISTE ROMÂNIA

LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

L-am văzut, sînt de atunci mai mulți ani, într-o stradă din Paris.

Ceea ce impresiona în această figură de octogenar era paloarea ei diafană. O mască de ceară prin care nu străbătea nici o șuviță de sînge. Pe deasupra, o piele uscată ca pergamentul, făcută, parcă, dintr-o materie anorganică. Nicăieri, nici o urmă de sanguinitate în această fantomă deplin spiritualizată, în care descompunerea materiei nu mai avea ce căuta, fiindcă corpul, eliminînd ceea ce era organic în el, se pietrificase într-un echilibru chimic stabil, capabil să cunoască eternitatea.

Asimilarea și dezasimilarea se opriseră într-o dreaptă echivalență.

Mi-am zis atunci, în deplină credulitate, că, în baza unui misterios paralelism psihofizic, trupul luase forma cea mai potrivită unui suflet ce izbutise să alunge din el toată bestialitatea vie, aceea care trăiește violent, dar care, atinsă de germenii morții, se descompune fulgerător. Ca și fachirii indieni, Anatole France putea să trăiască mult, fiindcă în el nu mai avea ce să moară. Și fiecare, cu restul fatal de suflet ancestral ce-i mai rămîne, gîndea : cine știe dacă nu se întîmplă cu el minunea aceea pe care milenii de încordare o așteaptă, cîndva, la apusul civilizațiilor.

Astăzi faptul ireparabil e o simplă unitate care se adaugă imperceptibil la numărul infinit de speranțe decepționate, pe care nebunia de Sisif a lumii, încă din noaptea timpurilor, se îndărătnicește să le refacă la fiecare ocazie.

Totuși, moartea aceasta, pentru mulți oarecare, dă de gîndit. Ea e o dîră de mitologie care străbate timpurile, din antichitate pînă azi. Atît era de plin cu lumea senină a vechii Elade, atît crezuse în zeii ei, încît ființa lui s-a modelat încetul cu încetul după secretul zeităților antice. Același voit și declarat amestec de perfecție și slăbiciune, aceeași curioasă notă omenească, care se așterne ca un accent pe monotonia desăvîrșirii divine, aceeași conștiință de limită, de sfîrșit, fără de perspectiva căreia nu există adevărată voluptate — căci nimeni nu poate ști dacă cumva ideea morții, amenințînd veșnic cu neantul, nu oferă cadrul antipodic din care reiese plăcerea.

Astfel de zei, pătați de imperfecție, ne sînt mai aproape, fiindcă posedăm în noi, măcar la unele din gesturile lor, criteriul de a le înțelege.

Dacă gîndim o clipă la sensul în care a evoluat omenirea, o concluzie firească ne apare : mersul omului e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieții. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de-a face cu instinctul de conservare.

Toate sînt victorii ale absurdului asupra logicului. A gîndi în loc de a lucra, a ierta în loc de a urî, a te închina idolilor și a jertfi viața pentru fictiva lor plăcere, iată conduite pe care logica directă, rapidă, a fiziologiei animale nu le cunoaște. Gloria omului e de a se cheltui pentru nimic. El însuși, marele maestru, a spus-o : „dacă toți oamenii s-ar transforma în intelectuali, planeta ar fi periclitată". Dar această absurdă intelectualitate care eliminase dintr-însa omenescul, creîndu-și, alături de viață, o altă lume, era el. Inteligența sa hipertrofiată nu cunoscuse legile adaptării practice. Se dezvoltase în sarcina aceasta stranie de a gîndi, de a nega și depăși apoi lumea, dar mai ales de a se măsura și nega pe sine : cu o furie destructivă, plină de nobleță generoasă, oferindu-se în momente de suprem lux sufletesc, în dar, ilogismului universal.

Și prin alte aspecte ale persoanei sale, marele maestru suise o treaptă mai mult, peste aceea pe care o atinsese speţa noastră comună. Nu s-a înfuriat şi nu s-a lăudat, n-a urît, batjocorit, nu s-a dat niciodată în spectacol. Bunul-gust i-a fost aşa de definitiv, încît l-a dezlipit cu totul de obiectul cel mai frecvent al patimilor : gloria şi corolarul său, invidia. N-a polemizat, propriu-zis, niciodată cu nimeni şi nici n-a cunoscut vanitatea eforturilor disproporţionate.

Te înfricoşează atîta măsură. Figura sa n-are nimic omenesc, fiindcă nu conţine într-însa ridicolul. Or, nimic nu leagă mai mult decît conştiinţa ridicolelor respective. La dînsul, nici o urmă din toate acestea. Perfect pînă la absurditate, nu s-a lăsat niciodată complect înţeles de comunul muritorilor. Ca şi Moise al lui Vigny, el a fost admirat pentru arta sa, temut pentru investirea sa şi singur. Poate chiar că o uşoară rancună a plutit în jurul său, ca şi în jurul zeilor lui Homer, nutrită de acei pe care i-a ofensat cu perfecţiunea sa. Căci ceea ce numim de obicei om simpatic e cineva care lasă să i se observe ceva inferior nouă. S-a zis doar : „pour disposer quelqu'un en ta faveur, aie l'air embarassé devant lui“.

Anatole France a scăpat din nenumăratele curse pe care le întinde ridicolul printr-o filosofie cum numai cuminţenia antică cunoştea. „Ataraxia“ era o stare de suflet care excludea surpriza în faţa plăcerii, ca şi a durerii. Convins că toate aspectele vieţii sînt umbre palide ale unui adevăr neînţeles pentru noi, filosoful antic se antrena încetul cu încetul să-şi elimine din suflet speranţa zadarnică, ca şi mirarea naivă. Nimic nu e sigur, totul e posibil — era credinţa lui de toate zilele.

În această ambianţă, omul e o biată scîndură bătută de toate valurile : neputinţa lui e radicală. A întreprinde, în asemenea condiţii, acţiuni eroice, disproporţionate, e o vanitate ce nu poate aduce decît dezamăgiri. E mai cuminte să trişăm cu viaţa : să cerem puţin ca să nu aibă ocazia să ne refuze nimic. O modestă umilinţă care se poate aştepta la orice şi la nimic, o indulgenţă care nu condamnă pe nimeni, fiindcă din punctul lui de vedere — şi ce reprezintă o individualitate omenească altceva decît un punct de vedere ? — fiecare are dreptate, o iubire nesfîrşită pentru cei mici şi umiliţi, un dispreţ duios

şi compătimitor pentru despoţi şi călăi — nu e aceasta starea de spirit a unui semizeu ?

E greu de găsit în civilizaţia modernă un suflet mai lipsit de animalitate prin extirparea violenţei şi impulsivităţii ca acela al marelui maestru. De aici şi liniştea sa divină. Calmul înseamnă rezolvarea conflictului, adaptarea supremă la dialectica lumii sensibile, victoria finală printr-o sinteză definitivă a ceea ce Hegel numea lupta între contrarii. Şi acest calm de regal aristocratism, fără crispaţie, fără plebeiană sforţare, l-a păstrat toată viaţa.

Indulgenţa şi iertarea totală nu e posibilă însă nici în lumea divină. Fiindcă există dumnezei şi oameni, trebuie să fie şi deosebiri ierarhice. Cei sus aşezaţi îşi sancţionează rangul, fiindcă altfel l-ar pierde. Clădită după modelul claselor sociale, divinitatea trebuie să pedepsească ori măcar să judece. Anatole France cere şi el o sancţiune, mai exact, două : mila şi ironia, mai ales ironia.

După cum asigură mitologia indiană, providenţa obişnuieşte să se amuze, lumea noastră nefiind altceva decît una din cele treizeci şi şase de comedii care servesc la distracţia ei. Una din temele cele mai favorite ale acestei comedii e aceea care se complace să încurce aspiraţiile şi planurile omeneşti într-un total qui-pro-quo, într-o bufonerie ale cărei neînţelesuri sînt cu atît mai rizibile. Şi Anatole France privea la fel anarhicul peisaj al vieţii. Rîsul său nu era grosier, ţărănesc, în bonomia sa suculentă, ca al lui Rabelais, nici crispat de răutate, ca al meschinului Voltaire, şi nici de un straniu macabru ca al lui Swift. Era un rîs mai degrabă surîs, lucid şi dizolvant desigur, dar schiţat cu graţie şi dulceaţă, fără acreală personală mai ales, de natură universală, asemenea unui sistem metafizic. Rîsul său era cosmologic, oamenii însemnînd în cadrul universului doar simple detalii de înscenare, minuscule simboluri reprezentative pentru eternele fenomene : foamea şi dragostea. [Filosofia sa e oarecum simplistă, fiindcă agită locuri comune curente. Dar el n-a urmărit adîncimea, ci graţia şi echilibrul.]*

---

* Frază absentă în textul din *Interpretări*, introdusă în cel din *Înţelesuri*.

Forma prin care s-a exprimat nu e nici ea o derogare de la atributele sale supra-pămîntești și nu era întru nimic inferioară gîndirii sale. E întîi de toate impersonală, fiindcă nu era vorba de exprimarea unui temperament original, dar sărac, ci de o exprimare valabilă pentru toți oamenii și toate timpurile. Perfecția ei se masca cu un fel de banalitate, fiindcă adevărata perfecție se apropie mult de truism. Orice stil, pe lîngă al său, e o vulgară grimasă, o convulsie chinuită către o formă pe care nu o poate ajunge, către care tinde din răsputeri cu o sforțare pătată de neputință. Arta lui Anatole France se înfățișează calmă, odihnită. Jucîndu-se, creează lumi.

În această lungă enumerare a calităților divine ale ilustrului mort, una ar putea să apară ca o scădere. Voiesc să vorbesc de naivitatea sa. Îl plăcea cîteodată lucidității sale să îmbrace haina copilăriei și să rătăcească în lumea basmelor, în lumea iluziilor fecunde, care fac viața suportabilă. Era oare aceasta — partea sa omenească — punctul vulnerabil al lui Achile ori Siegfried, prin care eroul devenea muritor? Trebuie să ne îndepărtăm de la un astfel de răspuns. Din contra, naivitatea e grația zeilor. Ea e destinderea și recreația lor. Sabaoth însuși a creat lumea într-un moment de naivitate, de joc sau de glumă. Un geniu fără naivitate ar fi odios. Lui Anatole France îi plăcea să se coboare adesea pînă la împărăția fericită a copilăriei, a ignoranței sau a sărăciei de duh. Acest însetat curios ardea de nerăbdare să înțeleagă mințile de sub el, ca și pe acelea de deasupra lui. Se costuma atunci cu haina naivității, ca altădată, în basmele copilăriei, Dumnezeu și Sf. Petre cu haina sărăciei, și peregrina, înțelegător, în lumea săracilor cu duhul.

Cazul Anatole France rupe cadrul unui fenomen de istorie literară ori filosofică, ca să se înscrie de-a dreptul în biologie. În evoluția frămîntatei noastre spețe, el pare să fi trecut stadiul în care se menține orgoliosul „homo sapiens“ de cîteva zeci de mii de ani. Și cu toată strălucirea progresului tehnic, multe din apucăturile scheletului de la Heidelberg — cel mai bătrîn strămoș al nostru — trăiesc cu virulență în respectabilul civilizat al erei noastre.

Numai din cînd în cînd, la distanțe de cîteva veacuri, curba leneșă a evoluției e ruptă de o izbucnire individuală, monstruoasă prin superioritatea ei față de mediul care a produs-o, izbucnirea precipitată și nerăbdătoare încercînd să sară mai departe în gol, în viitor. E ceea ce numim în istoria civilizației geniu, iar în biologie, o mutație. Hugo de Vries a descris felul de evoluție realizat prin aceste sărituri neașteptate ale unor monștri desprinși cu totul — cine știe prin ce ciudate împrejurări — de mersul lent al semenilor lui, efectuînd printr-o singură combinație fericită adaptări viitoare, necunoscute încă, spărgînd perspective posibile în imposibilul de ieri. Aceștia sînt Dante, Shakespeare, Newton, Kant... Se va întîlni Anatole France cu ei în Pantheon? E el din rasa și neamul lor? Și el a realizat un salt în gol peste frontiera speței, dar genealogia și natura geniului său e alta.

Există revoluție și evoluție, există mutație și transformare lentă. Progresul se poate înfăptui, astfel, pe două căi. Ne-am obișnuit să numim geniu o uraganică dezlănțuire de forță, care apare brusc, ca un meteor, care se afirmă mai ales prin discontinuitate, prin opoziție cu trecutul, cu tradiția, cu momentul istoric în care trăiește. În acest sens, Anatole France nu e din familia geniilor. Apariția lui putea fi prevăzută și se impunea ca un fenomen necesar. Nu e deloc sigur, însă, că evoluția umanității se face numai prin salturi. Acumularea anonimă de infiniți factori lucrează pe nesimțite, cu aceeași eficacitate și cu aceeași fecunditate ca și momentele catastrofale. Anatole France e un produs al naturii normale, al evoluției obișnuite, al civilizației obținută lent prin stratificații repetate, sigură de inevitabilul ei mers. El nu s-a impus ca o curiozitate stranie, fiindcă geniul său a fost preparat de milenii civilizatorii, cu răbdare și susținere. Suflet rezumativ al tuturor tentativelor făcute de oameni de a evada din ei, el e mai bogat prin această experiență decît geniile catastrofale, limitate într-o facultate covîrșitoare și unică. El e o lume, o umanitate întreagă, cum voia Goethe.

Fără să rupă continuitatea, marele maestru e un moment dintr-o serie, ultimul azi, depășit, poate, mîine. Dar afirmarea sa în sînul societății, ca și opera sa în istoria civilizației, s-a făcut discret, cu noblețǎ, cu același bun-gust plin de adresă și subtilitate, care își cere dreptul la viață, scuzîndu-se că atrage atenția numai fiindcă își permite să trăiască.

Aproape în toate domeniile a înțelege înseamnă a putea. O mașină căreia îi pricepi mecanismul îți devine sclavă docilă, un om căruia îi cunoști patimile ori slăbiciunile îl poți educa ori întrebuința. Excepția cea mare de la această regulă apare în fața morții. A pricepe ce e moartea nu înseamnă a o evita, nici măcar a o evita ceva mai mult ca alții.

În nenumărate pagini, Anatole France a înțeles, cu o rară luciditate, care e realitatea morții. A înțeles ce neînsemnat eveniment în mersul acestei lumi e dispariția cuiva, atunci cînd a arătat în sfîrșitul din *Les dieux ont soif* pe Élodie spunînd exact aceleași cuvinte noului său amant ca acelea pe care le spusese cu cîteva luni înainte lui Evariste Gamelin, întrebuințînd cu ultimul amant procedee identice ca să înșele vigilența tatălui său. A înțeles, mai ales, fenomenul morții totale atunci cînd, într-o supremă viziune, a descris dispariția completă a vieții de pe această planetă: pămîntul — astru stins, pustiit de viață, înghețat, mut, rătăcind dezmetic, ca o nălucă în infinitul gol și întunecat, dar purtînd pe flancurile sale, cu macabră fudulie, ca o glorioasă zdreanță, ruinele Parthenonului.

Și fiindcă a înțeles atît, nu s-a găsit nimeni în acest Cosmos surd să-i dăruiască, drept premiu, cîteva decenii de viață mai mult, ca să se poată diferenția biologic, ca o elită a speței, și prin neobișnuința vîrstei, de noi ceilalți.

1924

E. FROMENTIN

(DOMINIQUE)

În zadar veți căuta în manualele clasice — Lanson, Brunetière, Faguet — aprecieri critice relative la romanul lui E. Fromentin. Citită cu entuziasm, lăudată de gazetarii timpului, opera aceasta a fost judecată nedemnă de o pomenire didactică. Întîi, fiindcă autorul a părut un diletant : a abordat trei genuri în care n-a lăsat decît cîte o singură lucrare, ce e drept, fiecare, perfectă. A inaugurat genul orientalismului literar cu amintiri din Africa ; a dat în *Les maîtres d'autrefois* modelul neîntrecut de atunci al criticii artistice, tehnice, profesionale — arătînd că critica de artă nu se poate face serios decît de un pictor care e și un literat în același timp — a scris, în fine, un roman, unul singur. Această istorisire discretă și delicată e o autobiografie. E materialul, artistic sublimat, al unei vieți. Eroul, recte autorul, e originar din La Rochelle, dintr-o familie de onorabilă burghezie, luminată, inteligentă, dar cum se întîmplă în Franța, încăpățînată în cîteva valori de teologie provincială, considerate cu sfințenie ca ultimele reguli ale înțelepciunii imanente. Fire echilibrată, dar totuși independentă, de un revoluționarism cuminte și prudent, care nu dezlănțuie catastrofe, dar care nu primește sfaturi indiscutabile de la nimeni, tînărul a evadat de vreme din mediul familial.

Menit de logica familială să devie avocat, s-a cramponat de pictură. S-a specializat în pînze africane, care aduceau, se pare, o nouă gradație a luminii, multă sensibilitate, dar mai ales un gust sever în concepția subiectelor. Timpul — imperiul al doilea — era însă îndrăgostit de literatură. Atunci Fromentin a scris pentru ca celebritatea de scriitor să-i ajute la vînzarea tablourilor. A avut o dragoste unică, definitivă, imposibilă.

Către sfîrșitul vieții a scris povestea acestei iubiri, împărtășind-o publicului din nevoie de scriitor sau din nevoie de confesiune (o spovedanie publică, adică literară, e mai discretă la urma urmei, fiindcă nimeni nu o consideră ca revelarea unui secret). Dar prin aceasta n-a necinstit-o, fiindcă a imortalizat-o.

Dominique e romanul unui anume tip de energie sufletească. Dacă epitetul n-ar fi prea tare, am zice istoria unui ratat. În felul de a realiza personalitatea, de a-și comanda destinul, se pot face diferite clasificări, care duc la tot atîtea tipuri. Sus, în capul scării, stă *eroul*. E acela pe care l-a numit Nietzsche „supra-om", care-și croiește idealuri deasupra societății, le urmărește cu îndîrjire, cu simplitate și cu un fel de radioasă bucurie în suferință, care e singura lui recompensă. Firește, intră în conflict cu ambianța și o adaptează ori cade zdrobit. E speța energiilor regale, gata să se măsoare cu orice și oricine.

Sub ea apare o alta, tot vioaie, tot încăpățînată, însă ceva mai prudentă. Își propune scopuri mai rezonabile, realizări mai potrivite și caută să le servească cu ajutorul societății. Nu disprețuiește mîna de ajutor care vine de la societate, fiindcă își dă seama că o utilizare a forțelor colective constituie o onorabilă economie de forțe și timp. Nu se oferă în pradă furiei gregare pentru planuri absurde ; din contra, se cruță sub scutul valorilor tradiționale. Se face servit, nu servește, utilizează, nu e utilizat. E arivistul al cărui tip superior îl încarnează Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*.

Mai există însă și energii care nu reușesc nici față de ele, nici față de societate, forțe pornite impetuos, dar care se sparg în drum. Limbajul comun le desemnează sub numele de ratați. Dar pentru o privire mai atentă, acești ratați constituie imensa majoritate a muritorilor.

În adevăr. Putem defini ratatul ca un om care nu a atins în decursul vieții ceea ce și-a propus la optsprezece ani.

Cum forța de iluzionare la această vîrstă e formidabilă (cine și-a refuzat atunci meritele de poet, general, filosof sau rege ?), se poate spune că oricine e ratat față de el însuși.

Pentru cei mai mulți, de la optsprezece ani înainte, viața e o continuă scădere, un perpetuu compromis, care șterge în fiecare zi o aspirație și o înlocuiește cu o renunțare. Taine spune undeva : „De la douăzeci la treizeci de ani, omul, cu multă mîhnire, își gîtuie idealul. Pe urmă trăiește sau crede că trăiește liniștit. Dar această liniște e aceea a unei fete mari devenită mamă, care și-a asasinat copilul."

Dominique e un ratat, dar nu unul obișnuit. După iluzii care durează cîțiva ani, el se convinge că e un „mediocru distins". E lucid și critic asupra forțelor și posibilităților sale. Atunci, fără să fie împins de societate, se retrage voluntar într-o viață modestă și cvasianonimă. După furtuni romantice, urmează viața calmă de familie, sfîrșitul resemnat prin adaptarea la viață și la societate, cînd revoluționarul devine soț model, primar în satul său, dă sfaturi autorizate și e salutat de toată lumea. Ceva care seamănă cu sfîrșitul din *Război și pace* al lui Tolstoi.

Prozaismul fecund îl împacă cu viața. O viață fără surprize, care e rezultatul unei resemnări condensate, adoptarea silită a unei înțelepciuni burgheze, e epilogul carierei lui Dominique : omul care nutrește speranțe mari, care le pierde zi cu zi, fiindcă se descopere inferior destinului său.

Analiza aceasta interioară a propriei mediocrități va înțelege-o orice om sincer cu sine însuși, care a trecut prin chinuitoarele momente de îndoială proprie. Dominique realizează socraticul „cunoaște-te pe tine". Aplicat asupra lui însuși, e un judecător necruțător. El ajunge la eroismul lucidității în propria apreciere. În această privință, Dominique e exact contrariul lui M-me Bovary.

Nici o autoiluzionare. Dar nici disprețul sau dezgustul de sine al romanticilor : pesimism ușor, reducere a calităților pînă la un nivel mijlociu, omenesc, obișnuit, rezonabil. Începe viața tumultuos ca un erou byronian și o termină ca un personaj șters din Cehov. Prin sfîrșitul acesta cenușiu al unei ambiții de tinerață, *Dominique* e cel mai rusesc roman francez. El se poate compara și cu *Une vie* a lui Maupassant, dar nu trebuie uitat că și acesta din urmă i-a plăcut mult lui Tolstoi. Gustul lui Fromentin e desăvîrșit : nici o revoltă inutilă contra vieții ori societății, nici o acreală, nici o rancună, din contra, resemnare blîndă, surîzătoare. Se recunoaște, după repetate sforțări, mediocru și se consideră ca atare. Dar rămîne întrebarea dacă o mediocritate care se cunoaște e o autentică mediocritate. În orice caz, Fromentin a reabilitat mediocritatea. A descris tipul distins, aproape eroic al mijlociei superioare, filosofia modestiei înțelepte, a arătat cîtă perfecție potolită poate fi închisă într-o medie omenească. Origina lui contribuie la aceasta. Familia lui e de veche burghezie, din acea dîrză și viguroasă burghezie care a dat ce e mai bun Franței intelectuale. Atmosfera de tradiție relativă — nici închistată în cadre înmărmurite, nici lacomă de toate noutățile —, care respectă unele lucruri și ironizează restul, i-a dat măsura bunului-simț, a bunului-gust, a tactului decent. Într-o scrisoare de tinerață, el scrie : „Je voudrais paraître le plus simple possible, afin de détruire ce prejugé stupide qui prête aux artistes des prétentions à l'excentricité". Iar în *Maîtres d'autrefois* (p. 3), găsim această declarație : „Je vous prie de ne pas y voir la marque d'un esprit frondeur qui viseraît à se singulariser par des hardiesses et qui, parcourant des chemins battus, craindrait qu'on ne l'accusât de n'avoir rien observé, s'il ne jugeait pas tout à l'envers des autres".

Romanul acesta al unei vieți pierdute nu cade în dezesperarea caracteristică literaturii ruse. Un optimism robust față de miraculoasa putere de vindecare a vieții e oarecum concluzia cărții. Augustin, care e filosoful romanului, îi ține lui Dominique următorul discurs : „La vie, croyez-moi, voilà la grande antithèse et le grand remède à toutes les souffrances dont le principe est une erreur. Le jour où vous mettrez le pied dans la vie, dans la vie réelle, entendez-vous bien, le jour où vous la connaitrez aves ses lois, ses necessités, ses rigueurs, ses devoirs et ses chaînes, ses difficultés et ses peines, ses vrais douleurs et ses enchantements, vous verrez comme elle est saine et belle, et forte, et féconde, en vertu même de ses exactitudes."

Viața consolează, pansează rănile, fiindcă, schimbînd fiziologia, deplasează perspectivele, aspirațiile, pretențiile, adică toată teoria cunoașterii. In fond, poate că distincția între ratat și ajuns e arbitrară, fiindcă de bătrînețe, care e suprema ratare, nu scapă nimeni.

Problema esențială din acest roman e aceea a fericirii. Vechii eleni au fost pe punctul să o găsească, creștinismul a făcut diversiune ca s-o evite, astăzi o punem din nou sub toate formele. Toate rețetele se pot reduce la două : le-am putea numi procedeul modest și procedeul îndrăzneț. Pentru unii, fericirea e liniște, lipsă de surprize, calm egal de-a lungul zilelor egale. O securitate deplină materială și morală, care să poată standardiza viața în serii regulate, ca obiectele fabricate. Idealul burghezului francez e să se retragă la cincizeci de ani din afaceri sau din slujbă cu un capital onorabil. În împrejurimile Parisului își cumpără un pavilion cu grădină de flori și legume, pe care le stropește singur în fiecare dimineață. Viața curge fără zguduiri, fără plăceri prea mari. E definiția fericirii după lord Palmerston, mi se pare : „viața ar fi suportabilă dacă n-ar exista plăcerile".

Uniformitatea nu poate fi sursa nici unei bucurii. Psihologia, prin repetate experiențe, ne învață că plăcerea nu se poate percepe decît în baza unui contrast. O senzație care se repetă multă vreme dispare din pragul sensibilității. Trebuie o variație în stimulente ca să reapară. Plăcerea e relativă între senzația prezentă și conținutul anterior al conștiinței.

Această lege de psihologie se poate aplica însă și în morală. O viață prea egală nu poate da fericirea. Ca să fii fericit, trebuie să fii numaidecît și nenorocit. Există un minunat principiu de variație în viață : riscul. Acesta creează contrastul de care avem nevoie ca să percepem mulțumirile. De aici viața aventuroasă. Schimbarea veșnică a cadrului și a condițiilor, chiar cînd sînt periculoase.

De fapt, cavalerul de industrie care părăsește benevol o viață bună, penibil cîștigată, pentru cine știe ce aventură obscură și nesigură, o face fiindcă „viața bună" îl înăbușă, fiindcă e nenorocit în ea. Regele din Thule, după o interpretare a lui Barrès, a zvîrlit cupa de aur, ultima amintire de la iubita lui soție moartă, numai fiindcă o avea de multă vreme, ca să varieze și pentru ceva absurd : „pour voir l'eau se rider et pour soupirer". Deosebirea între aventurier și burghez e în reacțiunea sensibilității. Celui dintîi îi trebuie contraste mari ca să se miște : e un impotent ; cel de al doilea percepe diferențe mai mari, din variațiuni mai mici.

O prejudecată foarte răspîndită afirmă adeseori că omul simplu e mai fericit decît omul complex. Noțiunea de fericire nici n-are cum exista la omul simplu, care n-are canavaua de contrast pe care se pot broda mulțumirile. Lipsa sensibilității îi face imposibilă orice comparație între două măsuri afective. O viață vegetativă, vagă și obscură, fără suișuri și coborîșuri, nu merită însă numele de fericire.

Există astfel două feluri de a fi împăcat cu viața: fericirea-securitate, un fel de sinucidere lentă, și fericirea-risc, sau fericirea burghezului și fericirea aventurierului.

Dominique le cunoaște pe amîndouă, în două epoci diferite ale vieții. Începe romantic, cu filosofia riscului. Pe urmă, o analiză interioară îi arată că dispune de mijloace limitate. Senin și fără revoltă, se retrage la țară, devine tată de familie respectat de toată lumea. Nimeni nu bănuiește că în acest om așezat s-au petrecut odată furtuni de patimă. Dminique e un om complect : cunoaște ambele metode pentru cîștigarea fericirii. Se pare însă că Fromentin înclină către metoda renunțării. Dominique și-a găsit echilibrul cu rețeta vieții rareficate, anemiate pînă la virtuțile curente. Olivier, prietenul său, care e tipul omului îndrăgostit de risc, tînărul ambițios, cu succese mondene și sociale, o sfîrșește lamentabil cu spleenul și sinuciderea. Ca și Jérôme Coignard care moare creștin pocăit, Dominique recomandă umilința, modestia, resemnarea.

Acest roman al vieții pierdute începe, melancolic, toamna, anotimpul preferat al lui Dominique, „fiindcă ea rezumă perfect toată existența moderată care se sfîrșește într-un cadru natural de seninătate, tăcere și regret".

Ca realizare artistică, *Dominique,* romanul vieții mediocre care a vrut să fie eroică odată, atinge perfecția. Analiza vieții interioare e desăvîrșită. Spovedania lui Dominique poate sta alături de *Adolphe* și deasupra romanelor subiectiviste ale lui A. Gide. Calitatea analizei psihologice amintește uneori de Amiel. Dominique poseda „le don cruel d'assister à sa vie comme à un spectacle donné par un autre". Numai că observația interioară la Fromentin nu curge anarhică, regulată doar de asociațiile de idei. Inteligența și gustul intervin. A. Thibaudet a avut dreptate să spuie că Dominique se poate defini „comme une vie repensée et mise à sa place par l'intelligence".

Artistul plastic din Fromentin îi dădea toate indicațiile de proporție, limită, echilibru. Instinctul de veche burghezie îi oferea bunul-simț moral. Caracterul care a avut tăria să dea numai cîte-o singură operă în trei genuri deosebite și-a dominat într-atît subiectul, încît l-a dus la condensarea maximă. E. Fromentin are spirit critic, e un cerebral care-și disciplinează sever materia artistică. Dar, spre deosebire de celelalte capete critice ale secolului, spre deosebire de Sainte-Beuve, Taine, Renan, care au încercat și ei cîte-un roman, romanul său nu e un fruct uscat de luciditatea excesivă a creierului. La critică el adaugă „les corrections du coeur", care dau seva vie literaturii adevărate. Mai adăugați și spiritul epocii care precipita dizolvarea romantismului și-și întorcea privirile către clasic. Toate aceste influențe fac din compoziția, gradarea și deznodămîntul lui Dominique elemente perfecte. Balzac a lăsat cantitativ o operă uriașă. Dar l'abbé Prévost ori Benjamin Constant au lăsat cîte un singur roman, și sînt totuși puncte importante de istorie literară. Pe lîngă acești din urmă romancieri se alătureză și pictorul E. Fromentin, care a scris, poate, numai ca să-și vîndă tablourile nesolicitate.

1925

THOMAS HARDY

(TESS D'URBERVILLE)

Răsfoind în ore de vacanță romanul lui Thomas Hardy, m-am gîndit la o aplicație a teoriei tensiunii sufletești la creația literară.

Psihologul francez Pierre Janet a introdus în studiul fenomenelor mintale un punct de vedere foarte fecund. El a arătat că energia noastră psihică suportă diferite oscilațiuni. Nu sîntem tot timpul la același nivel de încordare spirituală. O simplă observație ne poate arăta că tendințele care însuflețesc viața sufletească se găsesc, într-un moment sau altul, în diferite grade de activare. După ele se poate măsura și sănătatea noastră psihică. O primă etapă ar fi starea de latență : dispoziții vagi, virtuale, promisiuni de realizare, care rămîn în stare de proiect inconștient. Un grad mai ridicat de tensiune e acela în care tendințele se transformă în cuvinte interioare. Nu e vorba încă de realizarea propriu-zisă, de acțiune făcută din fapte, din gesturi, ci de un limbaj interior, în care individul își povestește sie însuși ce are de făcut. Vorba și anexa ei, imaginea, înlocuiesc ca derivativ acțiunea. Ea e o promisiune de a face. În același timp, e o reprezentare mai mult sau mai puțin concretă a activității.

Urmînd scara ascendentă a intensificării tensiunii psihice, ajungem la un alt stadiu : acela al dorințelor și eforturilor pe care Janet le consideră ca jumătăți de realizare.

În fine, deasupra tuturor vine săvîrșirea propriu-zisă. Ea satisface tendința primitivă și pune capăt latenței, vorbei interioare, efortului și dorinții.

Sănătatea sufletească supremă se întrupează numai în acest grad de tensiune, care e realizarea. Bolnavii, deprimații nu cunosc deliciile precise, savoarea robustă, suculentă a vieții de acțiune. Numai oamenii tari o cunosc. Ei singuri știu gustul sentimentelor de plenitudine, de satisfacție, de libertate, de bucurie care o însoțesc. Ceilalți se frămîntă în spasmurile neputincioase pe care le dă orice neizbutire : sentimente de lipsă, de spaimă, de oboseală, de proprie indignare.

Sănătatea sufletească desăvîrșită, reprezentată de ultimul grad de tensiune, se caracterizează printr-o perfectă funcționare a ceea ce Janet numește „la fonction du réel“, adică adaptarea, ajustarea exactă la realitate.

„Omul evoluează veșnic, spunea el, și de aceea trebuie ca în fiecare moment al vieții să îndeplinească un act nou, să se mențină într-un acord permanent cu realitatea schimbătoare. E ușor de observat că operațiile pur mintale, amintirile fără aplicație practică, reveria, raționamentele gratuite aparțin unui nivel inferior de activitate și că aceste operații devin dificile de îndată ce se găsesc în legătură cu o acțiune executată în mod real.

Credința în realitate se leagă direct de execuția voluntară... Trebuie să mai ajutăm* la aceste acțiuni complecte *sentimentul momentului prezent.*

Fără îndoială nu toate persoanele sînt în stare de a forma această noțiune a prezentului : ea nu aparține decît indivizilor capabili de a construi amintiri și de a le clasa. Dar astfel de spirite au nevoie de un semn pentru a aplica evenimentelor noțiunea de prezent și ele întrebuințează în acest scop tocmai caracterul complect și real al actului săvîrșit : azi se deosebește de ieri printr-un coeficient mai ridicat de acțiune.

În fine, a ști să te bucuri de prezent, de ceea ce e frumos și bun în el constituie o operație mintală foarte apropiată de atenția la realitate.“

---

* Desigur *adăugăm* ; „ajutăm“ e un franțuzism scăpat în grabă.

Așadar, ca să rezumăm pe psihologul francez, sănătatea sufletească se măsoară după gradul de încordare psihică, de la simpla latență, la vorba interioară, la dorință și pînă la acțiunea complectă și propriu-zisă. Aceasta din urmă, caracterizată prin *funcțiunea* realului, prin credința în realitate, formează maximum de energie. Un om e cu atît mai sănătos, cu cît se confundă cu realitatea, cu cît crede în ea. Din contra, visătoria stearpă, subiectivismul, analismul, introspecția înseamnă o fază inferioară din punctul de vedere al tensiunii.

Cetiți acum romanele lui Thomas Hardy. Ceea ce impresionează brusc încă de la început e lipsa totală de egotism. Autorul nu-și pîndește viața interioară cu acea stranie ipohondrie a autoanaliștilor, gelos de toate transformările fugitive ale sufletului său. El nu e îndoit, întors înăuntru către viața interioară ca să-și măsoare senzațiile, să-și scurteze emoțiile, să se lase dus de valul molatec al unui vis necurmat.

Sufletul lui Thomas Hardy e proiectat în afară, funcțiile sale perceptive sînt îndreptate ca o lunetă de observație asupra lumii exterioare. Romancierul englez, prins de o obsedantă curiozitate a exteriorului, pare că a uitat complect eul său.

Exteriorismul e facultatea principală a lui Thomas Hardy. Natura, oamenii, arta, în fine, viața în general îl pasionează pînă la complecta uitare de sine. E ca un om care, ieșind în cerdac ca să privească o procesiune în stradă, rămîne acolo ceasuri întregi și, urmărind celelalte mișcări ale străzii, uită complect că a început un lucru în casă.

Dacă ar trebui să definim prin contrast, am indica pe Maurice Barrès, cu al său „culte du moi", pe Marcel Proust ori pe Amiel, veșnic proiectați înăuntru, ca pe caracterele exact antipodice lui Thomas Hardy.

Théophile Gautier, exasperat de filosofia kantiană, care nega cunoașterea deplină a realității, a spus indignat cu naivitate de artist, puțin deprins cu elucubrațiile speculative : „Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe". Voia să spuie prin aceasta că singurele sale bucurii îi vin din afară : culori vii, sunete mlădioase, acorduri fericite între ele, și nu din schimbările capricioase, întunecate de tristețea dispoziției sufletești.

Un om bine dispus e un om care se uită pe sine. Acesta e Thomas Hardy. Consideră cu atîta simpatie curioasă orice fenomen din realitate, îi prinde secretul existenței sale cu așa precisă ghicire, încît starea de spirit a romanelor sale sau, în termenii lui Janet, tensiunea sa sufletească e așa de ridicată, de entuziastă, că parcă ar fi într-o stare foarte apropiată de aceea pe care, noi ceilalți muritori, n-o avem decît în momentele de la începutul beției ori în primele faze ale dragostei, cînd ne îndrăgostim de tot universul, cînd totul ne apare interesant, simpatic.

Ca nici un alt scriitor, Hardy, așa de amorezat de realitate, își stimulează cetitorii. El are virtuți analoage cu ale stricninei, specificul nervos care ridică tonalitatea sufletească a deprimaților pînă la interesul lumii exterioare.

Valoarea romanelor lui Hardy e înainte de toate terapeutică. Igiena sufletească ni le recomandă ca pe un excelent tonic.

E așa de evident raportul realitate=sănătate, încît e de ajuns ca să scadă oricît de puțin tonusul vital pentru ca să ne dezinteresăm de ceea ce ne înconjoară, pentru a ne adînci, ipohondri sumbri, în toate simptomele, reale ori fictive, ale vieții interioare.

Din această excelentă sănătate reiese la Thomas Hardy, alături de exteriorism, și morala sa. Realismul presupune altruism. A te interesa de ceea ce te înconjoară înseamnă a te transpune în alte stări de spirit și a uita pentru moment pretențiile, veleitățile, aspirațiile proprii.

Inspirată de un ipocrit spiritualism, morala a eliminat multă vreme, cu dezgust și indignare, igiena. Dar dacă morala înseamnă poate, înainte de orice, sinceritate, trebuie să privim lucrurile în față și să intronăm, acolo unde trebuie, igiena — adică sănătatea.

Adevărul e că nu poți fi perfect moral fără a fi perfect fericit, vreau să zic sănătos. De îndată ce-ți lipsește ceva, începe pizma, gelozia, invidia, răutatea. Insuficienţa, care în societate produce revoluţii, poate pregăti şi în psihologie morala viitoare. Ea nu poate păstra, însă, pe cea prezentă. Acest lucru nu l-au înţeles bine decît doi bolnavi : Nietzsche şi Guyau. Guyau, cu umilinţă şi resemnare, Nietzsche, cu aroganţă şi delir, aceşti doi clienţi de sanatoriu ne-au predat secretul lor, cîştigat după o justă echivalenţă, care dă măcar gîndire acelora care nu pot avea viaţă. Ei ne-au învăţat, conjurîndu-ne — spre binele nostru — să ne conformăm, că bunătatea, altruismul, devotamentul reies dintr-o excelentă construcţie organică. Nu ştiu cine spunea : e greu să fii drept fără o excelentă digestie. Adevăr de maestru de gimnastică, totuşi adevăr.

Acel „trop plein de vie“ singur ne poate da, alături de funcţia realului, şi generozitatea. Nu poate exista simpatie pentru alţii cînd trupul e înfiorat de febră ori străpuns de junghiuri.

Thomas Hardy, însă, e aşa de sănătos că iubeşte nu numai oamenii cu infinitele lor diversităţi, fiecare cu specificul său, dar animalele, insectele, natura, obiectele neînsufleţite.

Simpatia sa, ca şi viaţa se revarsă din veşnice excedente, din prisosuri neutilizate : un nabab miliardar care cheltuieşte fără grijă pe orice, pe nimic, fiindcă ştie că n-o să sărăcească niciodată.

Guyau a visat o morală fără obligaţie şi fără sancţiune, o morală care ar reieşi nu din articolele codului penal, şi nici din canoanele opiniei publice, care blamează cu regulă şi metodă şi recompensează la fel, dar dintr-o exuberanţă, dintr-o izbucnire de viaţă şi de tinereţe care nu poate fi decît bună, generoasă, fiindcă provine din energii de lux, din rezerve indiferente egoismului propriu, deplin săturat.

La aceeaşi morală subscrie şi Thomas Hardy. De aici, păgînismul, naturismul său. Ca şi Rousseau, el detestă societatea şi civilizaţia. Omul naturii e brutal, dacă vreţi, dar nu e pervers. Natura, adică viaţa, cînd e intensă, nu poate să nu fie şi generoasă. Nu mai e nevoie atunci de legi, de oprimare, de obligaţii, de sancţiuni. A stăvili viaţa prin artificiale legi sociale e o crimă. Mai devreme ori mai tîrziu, ea izbucneşte, sfarmă şi-şi face loc.

Societatea diformează. Ea creează conflicte dramatice, mutilînd inconştient vlăstare de viaţă aşa de curate, aşa de plăpînde, aşa de suave, cum e Tess d'Urberville.

Alec d'Urberville, seducător cinic, egoist impudic, e mesagerul moralei sociale. Tess e imaginea răzleţită a bunătăţii naturale. Perfecţiunea îi vine din natură, şi tocmai de aceea societatea, cu legile grosolane, n-o pricepe şi o elimină.

Păgînismul naturist, caracteristic moralei lui Hardy, e vizibil peste tot. Iubeşte natura şi o descrie cu o pasiune de citadin, care e silit să trăiască departe de ea. Romanele sale sînt rurale. Aproape toate se petrec într-o singură provincie, în Wessex. Regionalismul său e semnul după care-i putem interpreta sufletul —, acel suflet pe care nu l-a înălţat ca pe un idol, pe care, din contra, l-a neglijat, voit, pînă la negaţie, ca pe un neînsemnat detaliu în restul naturii, acordîndu-i aceeaşi însemnătate ca celorlalţi oameni, cîmpiilor, insectelor, munţilor şi văilor şi, poate, ceva mai puţină ca tuturor acestora.

Pe cetitorul de rînd, ca şi pe cel cult, îl impresionează fatalitatea oarbă care urmăreşte eroii romanelor lui Hardy. Nu există nenorocire de care divina Tess d'Urberville să fi fost ferită. La urmă, după ce-şi pierde onoarea şi iubirea, ajunge şi la eşafod. In alte romane, ca în *Primarul din Casterbridge*, în *Obscurul Jude*, în *Intoarcerea la locul natal*, acelaşi lucru. Eroii marelui romancier englez sînt urmăriţi de un implacabil destin. Cîteodată Hardy se apropie de neverosimil prin soarta aspră pe care o dăruieşte personagiilor sale.

Viaţa eroilor de roman formează ea însăşi o problemă literară. Se pot face şi aici clasificări şi delimitări.

A. Thibaudet distinge undeva trei tipuri de eroi : eroi dominaţi de *întîmplare* (tipul Ponson du Terrail, unde cele mai extravagante aventuri, căzute ca din cer, schimbă veşnic, oarecum din afară, din lumea evenimentelor, viaţa personagiului), *eroi cu soartă* (tipul Dumas-père, unde capriciul evenimentelor e influenţat pînă la un punct şi de caracterul personagiului), în fine, *eroi cu* *destin* (tipul Tolstoi, Flaubert : *M-me Bovary* etc., în care totul e determinat de psihologia omului, de structura sa sufletească).

În care categorie trebuie să-l așezăm pe Hardy ? Credem că în aceea intermediară, a eroilor cu soartă. Personagiile sale au desigur o psihologie remarcabilă, caractere tari, bine desenate. Ele sînt, însă, mai totdeauna produse naturale, spontane, în luptă cu prejudecățile sociale și modificate de acestea. Sînt firi blînde, idealiste, pe care mediul social le distramă. Hardy nu e indulgent cu oamenii pe care-i creează. Evenimentele sînt, de obicei, mai tari ca dînșii. De aici fatalismul său. Dar acesta nu e pesimism și nu contrazice deloc sănătatea romanelor lui Thomas Hardy.

Un om sănătos, normal, e foarte aproape de religiozitate. Nu există popor tînăr fără religie. Insă aceasta e o interpretare a vieții, deci a destinului. Grecii, poporul echilibrat, normal prin excelență, au agitat problema fatalității mai mult ca oricine.

Euripide sau Eschil nu erau, desigur, produse de decadență.

Frica de viață, frica de fericire, mai ales cînd e vorba de ființe nevinovate, inocente în lupta cu un cerc social, e normală. Ea se poate transforma chiar într-o interpretare religioasă a soartei, în ideea că nenorocirea, ca și fericirea, fac parte din lumea aceasta.

Nu trebuie să mai uităm că Hardy e protestant. Nicăieri ca în această religie nu se vorbește mai mult de predestinație.

Fiecare din oameni are un rol anumit, pe care trebuie să-l joace pînă la epuizare și de care nu poate fi scutit cu nici un chip.

Infricoșarea morală compensează astfel păgînismul lui Hardy. Ea e filosofia obișnuită a omului normal, fără să fie beoțian.

Ea nu dezminte atitudinea morală obișnuită a majorității scriitorilor englezi : realismul moral, adică subordonarea la natură, temperată de religiozitate și inchietudine.

In această viață proaspătă, candidă fără puerilitate, afectuoasă fără sentimentalism, intimă fără familiaritate, n-are ce căuta sterilitatea egotismului său a raționalismului latin, mai ales francez.

Romanele lui Hardy sînt lunile fără grijă, de vacanță plină de soare, ale literaturii.

1925

ANDRÉ GIDE

E greu de găsit în literatura europeană contemporană o personalitate mai discutată. Aici, admiratori ferventi, discipoli creduli pînă la religiozitate : e cazul lui Jacques Rivière și a multora din grupul *Nouvelle revue française*. Dincolo, dușmani implacabili, livizi de ură și de dispreț, cum e bunăoară Henri Massis. Pe de o parte, unii care anunță în Gide una din cele mai adînci conștiințe morale ale timpului, pe de altă parte, în celălalt lagăr, alții care-l denunță ca pe un alt Socrate modern, cu spiritul satanic, imoral prin excelență, ca un corupător cinic al tineretului.

Motivele acestor atitudini, pe cît de fantastice, pe atît de opuse, se găsesc pînă la un punct în însăși opera lui André Gide. Oricine vrea să-și facă o idee generală despre opera acestui scriitor, dacă nu o adîncește după un contact de ani de zile, printr-o inițiare veritabilă, rămîne profund nedumerit.

Contradicția părților care o compun, contradicția anume voită, urmărită parcă cu voluptate, e ceea ce poate constata mai întîi oricine. Nicăieri nu va putea găsi cineva un dualism constitutiv, organic întregii opere, ca în doctrina lui André Gide.

Pe prima pagină a unei mici crestomații a bucăților sale cele mai caracteristice se găsesc ca moto următoarele cuvinte : „Les extrêmes me touchent".

Iată cîteva din aceste contraste. Mai întîi, unul temperamental ereditar : se ciocnește în Gide omul de nord cu omul de sud. Mama e normandă, dar tatăl din Languedoc. Febrilitate, senzualitate, imaginație, cu un cuvînt, apanagiile meridionalului sînt ținute în frîu, combătute de ponderanța, reflecția, prudența septentrionalului. Apoi educația. De la mama catolică a învățat ideea de autoritate și infailibilitatea dogmei, dar și spiritul iezuit de convenție și de ipocrizie ; de la tatăl protestant, individualismul dus pînă la anarhia sufletească, viața interioară, seriozitatea, spiritul moral. Cîteodată chiar puțin filistinism, puritanismul moravurilor.

Acestui conflict între două secte ale aceleiași credințe i se adaugă un altul, între două religii în adevăr antipodice.

Cîteodată, A. Gide pare încarnarea celui mai pur păgînism. Grecia antică și idealurile ei sînt proslăvite. „Că omul e născut pentru fericire ne învață cu siguranță întreaga natură. Numai sforțarea către voluptate fecundează planta, umple stupii cu miere și inima omului de bunătate." S-ar zice un vers din Lucrețiu. Dar mai departe, cetitorul are dreptate să nu mai priceapă nimic cînd cetește : „il s'agit de contempler Dieu du regard le plus clair possible et j'éprouve que chaque objet de cette terre que je convoite se fait opaque, par cela même que je le convoite et que, dans cet instant que je le convoite, le monde perd sa transparence, Dieu cesse d'être sensible à mon âme et qu'abandonnant le créateur pour la créature, mon âme cesse de vivre dans l'éternité et perd possession du royaume de Dieu". Dacă n-am ști că autorul e Gide, am zice că e Sf. Tereza. Lucrețiu și Sf. Tereza : nimeni nu va nega că sîntem în fața unei bizare compoziții sufletești. Puritan și voluptuos.

Să mai amintim și de alte contradicții mai mărunte din această operă ? De pildă, de aceea între naționalism și internaționalism, între doctrina care recunoaște specificul național al operei și cealaltă care vorbește de necesitatea influențelor internaționale, de depășirea granițelor culturale și de adaptarea la spiritul continental ? Sau de teoreticianul care declară opera de artă perfect inutilă, străină de aspirațiile morale și sociale, și de același teoretician care arată magistral cum opera de artă e subordonată idealurilor sociale ale publicului, atunci cînd spune așa de minunat că „l'oeuvre d'art est une flatterie“ ?

Toate facultățile sufletești ale lui A. Gide sînt duble : cuprind în ele, în orice moment, teza și antiteza. Creștin și păgîn, catolic și protestant, cast și voluptuos, naționalist și internaționalist, orgolios și umil, A. Gide prezintă exagerat pînă la simbol peisajul acelor disocieri de personalitate care par a constitui caracteristica omului contemporan, complex pînă la anularea caracterului.

Acțiunea unifică în fiecare moment, pentru că nu-i e dat să aleagă. Intelectualitatea, din contra, împrăștie și diversifică, justificînd și transpunîndu-se în fiecare stare de suflet pe care și-o închipuie. Omenirea, cu cît e mai intelectuală, cu atît se îndepărtează mai mult de caracterul tip, vreau să zic latin, simplist și oțelit, decis veșnic fără alegere, mînat de un singur principiu.

Din acest dualism reiese la Gide o permanentă ezitare între alternative egal de dorite. „N-am știut niciodată să renunț la nimic.“ „Tot ce-mi pare delicios mi-e ostil.“ „N-am avut niciodată o fericire pe care rațiunea mea să nu o dezaprobe.“ Contradicția sa interioară își caută și găsește afinități în istoria literară. In primul rînd cu Baudelaire, a cărui frază vestită o citează veșnic : „il y a dans tout homme deux postulations simultanées : une vers Dieu, l'autre vers Satan“.

Oricît ar fi de unitar un caracter, el nu poate scăpa contradicției, fiindcă sufletul omului nu e o ecuație matematică. Dar contradicția normală e *succesivă :* voi face mîine ceva care să combată ce-am făcut azi. E rar, extrem de rar, ca un om să se contrazică *simultan.* A. Gide concepe însă perfect această contradicție simultană. Aici stă și predilecția lui pentru Dostoievski, prin care s-a definit într-o carte de critică. Stavroghin din *Posedații* spune undeva : „Pot, după cum am putut totdeauna, să simt plăcerea de a face o acțiune bună. Dar în același timp simt la fel plăcerea să fac o acțiune rea.“ Și Gide își însușește această neînțeleasă particularitate a caracterului rus.

Discontinuismul moral, bazat pe un organic dualism, reprezintă la Gide același caz de conștiință cu ceea ce numea M. Proust : „les intermittences du coeur“ și justifică în ordinea morală și literară discontinuismul filosofic, antideterminist și liberator, fundat pe autonomia voinței și reprezentat de Renouvier, Boutroux și Bergson.

E firesc astfel ca Gide să aibă antipatie pentru caracterele prea hotărîte, unificate, simpliste, excesiv desinate printr-o exagerată abstracție, așa cum au făcut Corneille ori Balzac. A. Gide vrea în literatură, ca și în viață, mai multă fluiditate, mai mult vag, mai mult neașteptat. Sufletul i se pare mai mult o schiță decît un tablou isprăvit.

Cînd e vorba de săvîrșit o acțiune, nehotărîrea aceasta devine aproape dureroasă : A. Gide a apărat ideea de permanentă *disponibilitate,* fiindcă fiecare din noi simte nevoia să-și teoretizeze slăbiciunile. El n-a făcut niciodată parte din vreun partid ori clică. N-a apărat constant nici o dogmă. A fost puțin timp simbolist pe lîngă grupul *Mercure de France,* dar l-a părăsit repede. S-a afiliat apoi la neoclasicismul de la *Nouvelle Revue française,* dar, după cum spune el însuși, l-a părăsit tocmai cînd a simțit că începe să aibă influență asupra lui. Are o groază teribilă să se decidă, să se fixeze, să se limiteze. H. Massis îl definește : „l'homme qui se refuse“ *(Jugements,* vol. II). O idee nu-l atrage decît numai fiindcă trezește altele. După cum spune discipolul său Jacques Rivière : „Une idée, pour Gide, c'est surtout plusieurs autres“ *(Etudes).* El singur mărturisește : „Mi-e frică să nu mă compromit, vreau să spun să nu limitez prin ceea ce fac ceea ce aș putea face, mi-e frică să mă gîndesc că fiindcă fac lucrul acesta nu voi putea face pe celălalt“. Din aceeași cauză ne spune în altă parte că iubește mai mult foamea decît mîncarea, din aceeași cauză ne declară că în loc să facă singur o acțiune, preferă să împingă pe alții s-o facă.

Din acest punct de vedere, ideea de disponibilitate ia la Gide o semnificație geografică. Nici un francez cu oroarea caracteristică a rasei n-a iubit călătoria ca el, tocmai ca să nu se fixeze. Cum zice Francis Jammes :

Gide qui toujours flotte et revient d'Italie.

În ultimele sale opere, în special în *Les Caves du Vatican,* disponibilitatea se transformă în *imotivare.* De la starea de suflet care admite toate motivele, care ezită între toate, neștiind să aleagă nici unul, pînă la aceea care admite că se pot comite acțiuni complet gratuite nedeterminate de nimic, e numai un pas. A. Gide spune undeva : „L'homme, c'est l'animal capable d'une action gratuite". În *Les Caves du Vatican,* eroul principal Lafcadio comite o crimă nemotivată : azvîrle pe un călător care stătea în fața lui pe fereastra trenului numai din exces de viață. Comite o crimă fiindcă era bine dispus. Dealtfel, după el, răul, ca și binele pot fi făcute complet dezinteresat, complet gratuit : „Le mal, ce qu'on appelle le mal, peut-être aussi désintéressé, aussi gratuit que le bien. On le fait par luxe, par besoin de dépenser, par jeu." E tocmai cazul lui Lafcadio din *Les Caves du Vatican.*

Un spirit sfîșiat în direcțiuni contrare pînă a nimici între ele toate pornirile, un suflet așa de neutralizat încît pare nemotivat, incapabil de credințe, măcar de năzuinți tari, veșnic disponibil fiindcă nu se determină la nimic din frică de limitare, așa de neutralizat încît apără și susține nemotivarea, nu poate fi un creator. Spiritele fecunde au la bază o structură simplă și unificată. Dar Gide n-are tocmai aceasta. De aici *sterilitatea* sa literară. Ceea ce confirmă această neputință de creație e ascendentul pe care-l exercită asupra sa „figurile colosale" ale marilor creatori : Dickens, Tolstoi, Fielding, Goethe, Dostoievski. Neputincioșii adoră forța. Jacques Rivière, care prezintă atîtea afinități cu maestrul său, blazat de romanele anemice de autoanaliză cerebralizată, în genul lui *Dominique* de Fromentin, exclamă : „il nous faut un roman gros comme *Monte Cristo,* imprimé sur du mauvais papier". Chinuit de imaginea marilor romane pline de viața faptelor, André Gide se muncește să producă ceva în genul lor și scrie tîrziu *Les faux-monnayeurs.*

Nimeni nu poate suporta la infinit o stare de suflet anarhică. Nimeni nu-și poate perpetua descompunerea sufletească, lupta și ciocnirea interioară. Din asemenea zbuciumuri trebuie să iasă o nevoie de ordine, o supunere, o aservire a celorlalte elemente de către unul singur, care să le domine. Gide a vrut să-și introducă disciplină în suflet, impunîndu-și legea protestantă. Această normă i-o oferea educația, atmosfera severă, puritană în care crescuse. Toate instinctele au fost atunci comprimate, inhibiționate de către curățenia morală a protestantismului. De la Freud, însă, știm că orice inhibiție nu se exercită, mai ales la naturile vii, exuberante, fără o serie de inconveniente. Tendințele cărora nu li s-a dat satisfacție se vor răzbuna mai tîrziu sub o formă sau alta. Că Gide s-a agățat de această funie de salvare pe care i-o oferea educația sa protestantă, de acel „refoulement" al celorlalte tendințe, ne-o dovedește, în primul rînd, clasicismul său. Pentru dînsul, arta clasică e o disciplină severă care înfrînează toate pornirile, canalizîndu-le într-un anumit sens.

Clasicismul suprimă unele impulsiuni și domină altele : „Le classicisme c'est l'art d'exprimer la plus en disant le moins, c'est un art de pudeur et de modestie" ; sau : „Chacun de nos classiques est plus ému qu'il ne laisse paraître d'abord". Clasicismul e o regulă de stăpînire, de ascetism : „Le classicisme est un romantisme dompté".

Dar arta clasică nu e o simplă manieră tehnică, o preocupare estetică pură. Ea are rădăcini adînci în însuși temperamentul scriitorului, explicînd nevoia de auto-înfrîngere așa de necesară firii lui Gide : „Mallarmé m'enseigna à reporter *l'idée contrainte, si indispensable à ma nature* toute dans l'oeuvre d'art et dans une sorte d'obligation artistique".

Dar cum spuneam mai sus, această înăbușire a vieții sufletești nu se lasă nerăzbunată. Disciplina severă nu poate suprima complet impulsiunile. Cel mult le *derivă,* dînd un alt curs, o altă ieșire tendințelor primare.

Henri Massis, într-un remarcabil studiu despre Gide din tomul întîi al operei sale *Jugements,* caută să prezinte pe Gide ca pe un spirit diabolic, satanic, înclinat către perversitate. Massis pleacă de la un punct de vedere moral teologic. Lucrurile nu sînt așa de simple. In orice caz, ele au o adîncă semnificație psihologică. Ceea ce apare drept diabolism e efectul unei derivațiuni psihice, a unei abateri a vieții sufletești pe o altă cale decît pe cea obișnuită, din cauza comprimării educației sau a unor convingeri raționale. Intr-un episod din *Les faux-monnayeurs,* ultimul său roman, A. Gide ne prezintă cazul unui copil cu asemenea vicii, tratat după metoda psihanalitică. Se vede că doctrina lui Freud îl preocupă.

Gustul său pentru straniu, pervers, se explică prin această derivare. Freud ne învață că nesatisfacerea, comprimarea instinctului sexual aduce cu ea transformarea acestuia în derivative spirituale : artă, religie, morală. A. Gide este de aceeași părere : „A l'origine de chaque réforme morale, nous trouvons toujours un petit mystère physiologique, une insatisfaction de la chair, une inquiètude, une anomalie“.

O mulțime de preferinți, de înclinații ale sale confirmă această diagnoză. Printre altele, *curiozitatea.* Numai un protestant ținut multă vreme departe de viață și de misterele ei poate arăta o asemenea lăcomie de cunoștință. E cunoscută curiozitatea fetelor bătrîne sau a domnișoarelor de pension prea claustrate. Gide, căutînd să cîștige un timp pierdut prin interdicțiile unei educații prea severe, vrea să cunoască totul : stări de suflet, peisaje, locuri, popoare, dar mai ales aspecte rare, misterioase, din acelea care se ascund. Copilului căruia i s-au acoperit o mulțime de lucruri multă vreme i se pare că totul conspiră ca să-l mistifice, să mascheze fenomenele. El vrea să afle totul, să știe totul. „Assumer le plus possible d'humanité“, iată strigătul lui Gide.

O altă preocupare care trădează caracteristica de mai sus e aspirația lui către *sinceritate.*

In adevăr, sinceritatea nu devine o valoare decît pentru un om silit să mintă, după cum libertatea nu devine o valoare decît pentru un arestat. Protestantismul în Franța nu e o religie oficială, ca în Germania. E o simplă sectă minoritară și persecutată. Dar o sectă persecutată nu se menține decît printr-o serie de măsuri riguroase. Nu e permisă nici o slăbiciune. O serie întreagă

de principii de etică întunecă adevărul. Cînd protestantul pierde credința, el vrea să înțeleagă, să priceapă adevărul, vrea să aibă o conștiință veridică pe deasupra minciunilor anume ticluite, a credințelor ipocrite. El simte o sete de cinste și sinceritate. Omul care și-a refuzat, care și-a alungat ca nefaste atîtea stări sufletești din conștiință în numele moralei, în ziua cînd deschide ochii mari și înțelege, recheamă toate sentimentele și pasiunile nedreptățite, le încetățenește în suflet, le dă drept de viață. Sinceritatea, care după Gide înseamnă dreptul de a gîndi și simți *orice,* chiar și gînduri stigmatizate ca criminale, e problema centrală a conștiinței sale. Il preocupă peste tot. O găsim ca o obsesiune și la discipolii săi. Intr-un articol din *Nouvelle Revue française* (1912), intitulat *Sur la sincerité envers soi-même,* Jacques Rivière definește sinceritatea ca și Gide : „Être sincère, c'est ne point choisir, c'est avoir toutes les pensées“. De aici o profundă toleranță nu numai față de pasiuni, dar și de vicii, și încă o indulgență totală, întîlnită numai la ruși, față de decăderea totală. Mi se pare chiar o atracțiune către decădere.

Un ziar englez spunea despre A. Gide că e un geniu ratat. Desigur. Dar aceasta tocmai din cauza profundelor neregularități din sufletul său, neregularități care îl indică însă ca pe reprezentantul haosului actual, fiindcă se potrivește cu el prin complexitate și contradicție. În fond, Gide face parte din marea familie de reformatori ai individualismului oferită de protestantism : Luther și Rousseau. Un critic german îl consideră ca un revoluționar.[1] El nu ne dă o morală nouă, dar prepară terenul pentru una care va veni. E apostolul provizoratului postbelic, al perioadei de răsturnare a tuturor valorilor în așteptarea altora. Ca să poți crea o morală nouă trebuie ca deocamdată să nu ai nici una. „Il faut être sans loi, pour écouter la loi nouvelle“, scrie el, și indică schița unei morale actuale pentru timpuri tulburi. E aceea bazată pe ideea sincerității totale, a legitimării oricărui act sufletesc, voit ori dorit, adevărat, după legile organice.

---

[1] E. Curtius, *Über Andre Gidé, Neue Rundschau,* 1922.

Morala veche avea la bază întotdeauna un principiu, o dogmă, o prejudecată, adică o ipocrizie. Orice imperativ categoric ni se impune din afară, ne silește să primim un adevăr care nu ne convine decît în parte, pe care nu l-am creat cu resurse proprii, pe care, adeseori, organismul nostru îl refuză. Gide vrea justificarea oricărui gest, exprimarea oricărui gînd : anarhia totală. Se înțelege că aceasta e imposibil, deoarece nimeni nu poate trăi moral fără să *aleagă* ceva, fie acel ceva chiar răul. O morală care admite totul implicit suprimă totul. E o doctrină de viață scurtă, expresia primei reacțiuni contra principiilor, prejudecăților, ipocriziilor. Cum am mai spus, e un provizorat moral. In orice caz, ea nu e lipsită de un anumit eroism, de o anumită grandoare. Ea dizolvă filistinismul mincinos, cu virtutea sa adeseori suspectă. Reabilitînd păcatul, el aduce un suflu de nou creștinism, de adevărat creștinism : acela care iese victorios și pur după ce a epuizat adîncurile abisurilor.

Numai despre un om cu experiență, ros de viață și de grozăviile ei, se poate spune că e moral. Candoarea e nesigură, fiindcă conține în ea atîtea posibilități misterioase despre care nu putem ști niciodată unde vor duce. O femeie de treizeci de ani pocăită e mai morală ca o fată de optsprezece ani care n-a avut ocazia să păcătuiască.

Thomas Mann observă undeva că toți marii moraliști au avut o viață plină de vicii și greșeli, iar în aceeași ordine de idei, Rathenau spune undeva că americanii nu sînt interesanți fiindcă n-au păcate. Aceste observații confirmă cele de mai sus. Americanii sînt ca fecioarele : misterioși. Nu poți ști de ce sînt capabili într-o zi. Ei au crima înainte. Ea îi pîndește. Inspiră mai multă securitate rușii, care au răul în urmă.

1926

NOTE DESPRE RAINER MARIA RILKE

O informație oarecare de gazetă ne anunța că poetul Rainer Maria Rilke a murit de leucemie, în castelul în care se retrăsese. Notița e pură și simplă, fără semnificație. Atîtea adevăruri care mișună în jurul nostru sînt inconștiente de simbolul lor ! Gazetarul care a inserat faptul divers nu-și dă seama că rîndurile lui iau proporție de teorie estetică. E ca și cum un negustor ar înveli peștele pe care-l vinde în manuscrise de autor celebru. (Lucrul s-a întîmplat.)

Leucemia (excesul globulelor albe) era „boala“ lui Rilke. Dacă au mai avut-o și alții e o întîmplare. Era numai boala acestui palid, eterat și îngeresc trubadur. Versurile lui sînt ale unui poet fără sînge. O idee obsedantă a lui Rilke era aceea că fiecare trebuie să moară de moartea lui proprie. Acei care i-au surprins sfîrșitul povestesc că poetul refuza medicamentele ultime, fiindcă voia să moară de moartea lui, nu de aceea a medicinii. Dar Rilke a uitat să gîndească (cine știe ?) că poeții mor, dar mai ales trăiesc prin boala lor. Oricine a cetit versurile acestui cîntăreț cu sînge alb își dă seama ce formidabilă explicație a operei sale oferă fiziologia. In acest caz, victoria materialismului e ofensator zdrobitoare cînd gîndești că :

Chemins qui mènent nulle part
entre deux près,
que l'on dirait avec art
de leur but détournés,

Chemins qui souvent n'ont
devant eux rien d'autre en face
que le pur espace
et la saison.
(Vergers)

n-au fost scrise decît fiindcă globulele albe întreceau pe cele roșii cu cîteva milioane ! Dar iată că limfatismul se găsește aici în corelație strictă cu genialitatea. Rarefacția vitalității dă poetului o altă cunoaștere, prin care surprinde necunoscutului nevăzute raporturi. Este atîta imaterialitate, atîta puritate în poezia lui Rilke, că nu poate fi decît urmarea directă a unei naturi despămîntenite, ușurate de lestul trivial al trupului, de sanguinitatea violentă, de exuberanța indiscretă a vitalității organice. O altă dozare a sîngelui : o altă poezie.

Rilke a fost o umbră chinuită și rătăcitoare. Căci poetul a păstrat în el atît minim de viață, cît a trebuit ca suferința să fie încă posibilă. Pe nici unul din punctele globului nu-și găsea odihna. A aspirat către misticismul Moscovei care odată ajuns i-a făcut indispensabilă grația senzuală a plasticii pariziene. S-a alipit atunci un moment de Rodin, căruia i-a servit drept secretar. Apoi Roma, München, Copenhaga, care prin cețurile ei, ca prin ochelari fumurii, îi apăra ochii delicați de lumina sudului, care rănește și orbește. Dar fiecare din acestea, odată atinse, îi deveneau insuportabile și odiseea reîncepea. Boala constitutivă, preparată, după cum ne-o spune el însuși, de strămoși, zeloși în a se păstra debili, a oprit dezvoltarea normală. Rilke a rămas tot un copil. Sînt precipitate care introduse în momentul fermentației opresc alcoolizarea vinului și-l păstrează multă vreme dulce ca un sirop ; sînt boli care ne eternizează mereu la vîrsta de optsprezece ani. Bolile acestea, care întîrzie maturitatea, fac pe poeți.

Se știe de mult că natura copilului și a poetului sînt înrudite. Și unii și alții se joacă inocent. De cîtăva vreme, însă, constatarea a fost confirmată experimental. Un psiholog german, Jäensch, a arătat că, pînă la 12 ani, imaginile copilului sînt total deosebite de ale adultului. Ale celui dintîi sînt extrem de subiective, halucinatorii, bîntuite de visuri mistice, monstruoase, de vedenii înfricoșătoare ori fantaste. Abia cînd se formează, odată cu maturitatea, controlul logic, conceptul și abstracția, cînd se formează funcțiunile obiective, aceste vedenii sînt împrăștiate, dizolvate de confruntarea cu realitatea. Taine încă spunea despre imagine că e halucinație adevărată. Imaginea copilului e mai mult halucinație și mai puțin adevărată. Cunoștiința copilului e extrem de egoistă. El crede în plăsmuiri și le vede peste tot. Dar psihologul german, prin migăloase și răbdătoare statistici, a stabilit că asemenea imagini nu le are numai copilul, dar și primitivul (și acesta așa de chinuit de aparițiuni mistice) și mai ales poetul. El le-a găsit la Goethe cîteodată și de cele mai multe ori la Novalis.

Am putea afirma atunci, cu probe experimentale, că poetul e un copil întîrziat. Un anumit accident, o boală în speță, oprește evoluția normală a sufletului către maturitate, fixîndu-l în adolescență, în candoare și frăgezime. Firește, oprirea nu e complectată și definitivă. Din cînd în cînd, ici și colo, licăriri de mentalitate adultă se ivesc. Această demi-conștiință de adult deosebește pe copil de poet. Dar efectul ritmului între cele două mentalități, care alternează rînd pe rînd în conștiință, e cu atît mai prețios din punct de vedere estetic. Conștiința cîteodată lucidă a bărbatului oferă un contrast, un cadru, pe care sensibilitatea poetului se înscrie mai luminos, mai accentuat, mai potențat. Dacă între versuri delirante, asemănătoare viselor copilului, se așterne un rînd de luciditate, accentul e pus și rezultatul e cu atît mai plin de caracter. O poezie întreagă de vis ar fi monotonă și de-a dreptul puerilă. O licărire de conștiință e necesară ca să ne aducă aminte că avem de-a face cu acel tip specific de copil care se cheamă poet, și nu cu un altul, adică un copil apucat din cînd în cînd de accese de luciditate, să ne aducă aminte că iluzionismul e pînă la un punct conștient, că poetul știe că face înadins pe copilul, adică face artă.

Constatările acestea sînt valabile la mai toți poeții. La Rilke ele sînt evidente. Sînt oarecum semnificative, tipice pentru toată speța. El e „poetitatea" făcută substanță anume parcă să ilustreze teoria.

Rilke e animist. Ca toți copiii, el populează cu viață misterioasă de poveste universul. El învie sufletul amorțit al lucrurilor. Pentru el, fiecare din acestea au biografia lor. A unora, modestă și retrasă, a altora, simbolică și eroică. Unul din criticii săi, Wilhelm Michel, observă : „Este un cuvînt pe care-l întîlnim la Rilke cu o bizară frecvență : e cuvîntul lucru. E surprinzător cîte știe Rilke despre lucruri. Că lucrurile trăiesc se știa și înainte de el. Dar nimeni n-a îndrăznit să deducă — cu atîta ușurință — această solidaritate de speță care îl face pe Rilke să trateze lucrurile cu o politeță așa de preventivă. El are grijă de ele ca de suflete. El le lărgește dreptul la viață în dauna hegemoniei umane. El dovedește rudenia noastră cu ele, pe care ieșirea din haosul comun o probează. El e stăpînul și salvatorul lucrurilor !“

De la această stare de spirit pînă la panteism e numai un pas. Rilke îl găsește pe Dumnezeu pretutindeni, în toate ipostazele universului. El adoră și aspiră mereu la contopirea cu marele tot. „Viața mea se îndeplinește în cercuri din ce în ce mai largi, care închid în ele lucrurile. Dar poate ultimul cerc nu-l voi ajunge niciodată. Mă învîrtesc mereu în jurul lui Dumnezeu.“

Confundarea mistică cu lumea nu suprimă însă caracteristicul artei lui Rilke.Viziunea lui nu devine cenușie, o viziune în care se pierd contururile și aspectele, așa cum se întîmplă la unii romantici germani, bunăoară la Novalis. Oricît își dilată sentimentul, el știe încă să prindă caracteristicul. G. Simmel scrie în această privință : „Artistul poate ceea ce nu poate omul logic : poate lărgi un concept în toată ambianța lui, fără ca acesta să-și piardă conținutul“. Acesta e tocmai cazul lui Rilke. Fără să limiteze prin linii marginale, întinzîndu-și simpatia pînă la panteismul desăvîrșit, el păstrează mereu drepturile artei care caracterizează.

Și dacă poetul e un anumit copil, copilul tip e copilul orfan. Cei cu familie, cu ocrotire sînt mai puțin sau se simt mai puțin copii. Ajutorul părinților le ține loc de experiență proprie. Complectat cu sfaturi bătrînești care-i protejează mereu, ei sînt doar pe jumătate copii. Numai cel lăsat pradă vieții acerbe își simte bine slăbiciunea și dezorientarea iremediabilă. Acest copil e Rilke. El e orfanul abstract :

> Ich habe kein Vaterhaus
> und habe auch keines verloren ;
> meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
> geboren.
>
> *(Das Buch der Bilder*, p. 38)

Un astfel de copil nu se poate adapta, nu poate lupta. El se resemnează pasiv. Și lumea îi apare așa de grandioasă (se știe că proporțiile și distanțele pentru copii sînt mult mai mari ca la oamenii vîrstnici), încît spectacolul vieții îi oferă o veșnică adorație religioasă. Copilul trebuie să adore. Întîi mama și, dacă n-o are, orice seamănă cu ea. Rilke nu utilizează fenomenele, lucrurile. El nu-și complectează, nu-și întregește, nu-și îngrașă eul cu ele. Tot ce poate face e să le iubească. Dar lucrurile, după cum spune el însuși, după ce îl golesc de iubire, îl azvîrl deoparte. „Odăile mă părăseau de îndată ce-mi era rău, ca și cum s-ar fi temut să fie compromise și amestecate la nenorocitele mele întîmplări. Stăteam jos, și fără îndoială aspectul meu era așa de înfricoșător, că nimic n-avea curajul să fraternizeze cu mine. Chiar și lumina, căreia îi făcusem serviciul de a o aprinde, nu voia să știe de mine. Ea ardea pentru ea singură, ca într-o odaie deșartă.“ El nu ia nimic și dă veșnic. Raporturile lui cu universul nu sînt reciproce, sînt unilaterale : e exploatat de toată lumea, inclusiv de lucrurile inanimate, care, după ce-l absorb, îl alungă.

E normal ca un astfel de orfan părăsit să fie mereu înfricoșat. De aici, acea anxietate specifică celui care adoră veșnic și nu e iubit niciodată. Și dragostea lui Rilke e aceea a unui copil. Adultul iubește de cele mai multe ori condițional : iubește dacă e iubit. Copilul n-are însă orgoliu și nu așteaptă răspuns. El își adoră păpușa neînsuflețită și nu așteaptă din partea ei o declarație de dragoste. Rilke vrea să paralizeze ura naturii și a oamenilor prin dragostea lui nemăsurată, pe care o oferă veșnic orișicui. Însă cine știe dacă îl ascultă cineva, fiindcă dragostea care se oferă veșnic nu e luată în seamă. O simplă lege de economie : prea multă ofertă elimină cererea.

Dar ceea ce nu se desfăşoară în viaţă se derivă în artă. Şi poetul îşi cîntă, ca pentru el singur şi pentru alţii care-i seamănă (şi cine nu-i seamănă în unele momente), infinita lui iubire neascultată, de ecoul căreia, dealtfel, se dispensează blînd.

Vîrsta poetului e a copilului (a unui anumit). Dar sexul lui ? Mai trăieşte în Rainer Maria Rilke şi un suflet de fată.

Mädchen, Dichter sind, die von euch lernen
das zu sagen, *was ihr einsam* seid ;
und sie lernen leben an euch Fernen,
wie die Abende an grossen Sternen
Sich gewöhnen an die Ewigkeit.

(*Das Buch der Bilder*, p. 9)

O poezie *Despre fete* se sfîrşeşte cu versurile :

Aus ihrem Leben geht jede Türe
in einen Dichter
Und in die Welt.

(*Das Buch der Bilder*, p. 8)

Structura sufletească a fecioarelor e înrudită cu a poetului. Dacă trebuie formulată scurt, vom spune că la acestea şi la poet sufletul e dominat de acelaşi element comun : *presentimentul*. Fecioarele n-au trăit încă. N-au în urma lor experienţa, cunoaşterea vieţii, a faptului de aproape. Din vagi indicii, din instincte nedezvoltate care adulmecă abia seria posibilităţilor viitoare, din virtualităţi nepotenţializate, din pasiuni, din iubiri şi uri care n-au fost, dar care aşteaptă să fie trăite, ele emit asupra viitorului fragile şi timide ipoteze. Presentimentul e singurul mod dat tinerelor fete ca să cunoască viitorul. Ele n-au trăit încă, aşteaptă să trăiască. Ele nu ştiu, dar ghicesc.

Dar poetul n-a trăit nici el. Fixat de soartă şi de oameni, printr-o întîrziere în evoluţie, el se găseşte la periferia vieţii. Şi el e proaspăt, curios, neîntrebuinţat de viaţă încă (aceasta durează cîteodată pînă la sfîrşitul vieţii), aşteptînd mereu miracolul care trebuie să vie. Şi el întrezăreşte abia misterul viitor. Plăpînd şi veşnic virtual, exprimă ceea ce nu s-a realizat, substanţa posibilă pe care existenţa n-a turnat-o încă în forme fixate. „Les plus beaux vers sont ceux qu'on n'ecrira jamais" ; la care poetul răspunde : cea mai frumoasă viaţă e aceea care n-a fost încă trăită. Dacă în relaţiile lor cu lumea exterioară alţii au experienţa ori judecata, ca şi tinerele fete, poetul n-are decît presentimentul :

Ich bin wie eine Fahne von Fernen umgeben.
Ich ahne *die Winde, die kommen, und muss sie leben,*
während die Dinge unten sich noch nicht rühren :
die Türen schliessen noch sanft, und in dem Kaminen,
ist Stille ;

(*Vorgefühl, Das Buch der Bilder*, p. 49)*

Dar din toate presentimentele, cel care-l stăpîneşte mai mult pe Rilke e acela al morţii. Pe acesta toată lumea îl are, subconştient, de la o anumită vîrstă. Cu atît mai mult însă îl îngrozeşte moartea pe acel care n-a trăit încă. S-a spus că dacă de-a lungul unei vieţi ne-am realizat absolut toate dorinţele, dacă viaţa noastră ar fi epuizat toate temele cîte i s-au pus dinainte, moartea ar veni, firesc şi liniştit, fără groază, la sfîrşit, cum vine, seara, nevoia de somn. Am fi ca acei eroi biblici, încărcaţi de ani, sătui de viaţă, care aşteptau moartea cu seninătate, ca un repaus pe care-l doreau. Dar acela care a rămas tot timpul în prefaţa vieţii, care a bănuit doar prin presimţiri conţinutul variat şi complex la infinit al existenţei, acela va considera cu atît mai grozavă moartea, cu cît n-a înţeles nimic din viaţă. De aici obsesia morţii la Rilke, ideea că fiecare din noi o are într-însul, că oricine „îşi are moartea lui", stampilată specific de individul care a fost.

---

* Transcrierea versurilor a fost corectată de noi după o ediţie recentă a operelor lui Rilke (Insel-Verlag), eliminîndu-se erorile.

Alții pot fi poeți, plus un epitet oarecare : poeți de idei, descriptivi, liberi, muzicali, retorici etc.

Rilke a fost „Poetul“ prin excelență, a fost numai poet, poetul-poet, dacă se poate zice. Pentru el o poezie a fost o teorie a cunoașterii, o etică, o estetică. A fost totul. A creat-o în artă și a trăit-o în viață. Biografia sa e destinul poetului de totdeauna. Pelerinajul lui dintr-un loc în altul constituie o veșnică țesătură de reverie. Ca să înțeleagă lumea și viața, alții au senzații, imagini ori idei. El a avut visul.

Interiorizat în contra vieții, pe care, ca și poeții indieni, o considera ca pe un anumit coșmar, Rilke nu primea aproape nimic din afară, ci doar proiecta mereu. Senzațiile lui nu sînt surse de informație, sînt pretexte de vis.

Există în psihologie o lege numită psiho-fizică, după care senzația e un reflex slab al excitației : trebuie să crească în intensitate mult aceasta din urmă, ca să crească puțin și cea dintîi. Din materialul brut care e excitația, doar foarte puțin se transformă în metalul bun care e senzația. Rilke contrazice legea-psihofizică. La dînsul, procesul e aproape invers. Plin de interioritate, e de ajuns o slabă excitație ca să se declanșeze o întreagă bogăție dinăuntru. Și cu cît excitația e mai slabă, cu atît vibrarea interioară e mai puternică, fiindcă nu-i face concurență nici o realitate externă, care, impunîndu-se constrîngător din afară, i-ar turbura visul și libertatea lui. Cu această organizație esoterică, e firesc să fi căutat, din afinitate, nordicii. I-a plăcut mai cu seamă Jacobsen, alt visător al Septentrionului cețos și, ca să-l guste, a învățat limba daneză.

Dacă toată problema cunoașterii exterioare e condiționată la Rilke de reverie nu înseamnă că aceasta n-are disciplina și logica ei. Ea nu e dezordonată și împrăștiată.

Poetul ține la o anumită rigoare, la exactitatea visului cu el însuși. Aproximațiile îl supără. Nu poate iubi aproximația. În *Caietele lui Malte Laurids Brigge* e povestit undeva următorul episod. Poetul Felix Arvers era în agonie într-un spital. „El murea dulce și liniștit, și călugărița îl credea poate mai aproape de moarte decît era în realitate. Atunci ea strigă cu putere un ordin oarecare, arătînd unde se găsește cutare obiect. Era o călugăriță incultă și destul de simplă ; ea nu văzuse niciodată scris cuvîntul «coridor», pe care nu-l putu evita în acel moment. I se întîmplă astfel să zică «colidor», fiindcă credea că se pronunță așa. Atunci Arvers respinse moartea. I se părea necesar ca mai întîi să clarifice aceasta. Deveni astfel lucid cu totul și îi explică că trebuie spus «coridor». Pe urmă, muri. Era un poet și ura aproximația ; sau poate adevărul singur i se părea important ; sau poate era supărat că trebuia să capete ca ultimă impresie aceea că lumea continuă să existe așa de neglijent.“ (p. 245) Arta are pedanteria ei, ca și știința.

Există o radicală opoziție între Valéry și Rilke. Unul cerebral, lucid și precis, celălalt sentimental, fluid și mistic. Cu toate acestea, există un element comun între ei : puritatea. Și opera lui Rilke e poezie pură : nici descripție, nici idei, nici oratorie, nici declamație. Numai acel ritm cu totul interior, acea schemă dinamică, vibrație imponderabilă, de un desen general abia indicat, prealabil încă oricărei forme, care, subt imagini și subt rimă, constituie însăși esența poeziei. S-a spus, cu drept cuvînt, că Valéry e culmea intelectualismului cartezian.

Poetul francez, străin de orice emoție, de orice turburare inconștientă, subiectivă, prezintă doar prin imagini fulgerător de ingenioase anumite raporturi în care se găsesc fenomenele. Totuși, căutarea „stării pure“, subt cuvinte și sentimente chiar, e o cerință mistică. Marii mistici medievali, de la Eckhart la Sf. Tereza, au avut obsesia purismului.

Și Bergson, ecoul lor filosofic actual, cînd caută subt noțiuni și cuvinte, subt ce e fixat, realizat, materializat, acel „schéma dynamique“, e aproape de Valéry, cu toată protestarea acestuia și a elevilor lui — și Thibaudet i-a apropiat cu oarecare dreptate unul de altul.

Nimeni, în unele momente, cu toată emoționalitatea și subiectivismul lui, nu e mai aproape de „starea pură“ ca Rilke. Visul său, degajat de orice materializare, de orice balast inutil, reflectează zvîcnirea primară directă, nealterată a pulsației sufletești. Poezia sa se înalță curată de orice pîngărire obiectivă, imaculată ca o rugăciune adresată dumnezeirii. Cînd abatele Brémond a alăturat poezia de rugăciune, a prins de aproape natura poeziei moderne, în care Rilke intră ca un reprezentant germanic (complicat cu romantismul de peste Rin), în timp ce Valéry reprezintă mesajul latin şi francez.

Astfel, poezia modernă se desemnează cu un gest direct al adîncului sufletesc, disociat de alianţele lui exterioare. Împreună cu P. Valéry (cu toate diferenţele lor), pe care l-a tradus în nemţeşte, Rilke e cel mai autentic reprezentant al poeziei aşa cum vrea să fie ea astăzi.

1927

SUFLETUL PROVINCIAL
(*LA PROVINCE* DE F. MAURIAC)

A existat totdeauna o rivalitate între provincie şi capitală, după cum există una între sexe, între clasele sociale sau între rase. Se invocă superiorităţi cînd deoparte, cînd de alta. Capitala e progresistă, provincia retrogradă. Pe de altă parte însă, cea dintîi e superficială şi inconstantă, cea de a doua e adîncă şi fidelă. Capitala uniformizează tipul omenesc, provincia îl diferenţiază creînd individualităţi. Dl. F. Mauriac, cunoscutul romancier, autorul lui *Le désert de l'amour* sau *Le baiser au lépreux*, adună în acelaşi volumaş o seamă de reflecţii, din care reies între capitală şi provincie o sumă de deosebiri.

De pildă : „Parisul e o solitudine populată ; provincia, un deşert fără solitudine". Conversaţia e o artă pe care n-o cunoaşte provincia, fiindcă acolo lumea e ori prea materialistă, ori prea orgolioasă şi nu acceptă decît politeţile pe care le poate întoarce. Capitala atrage talentele unei ţări, dar nu şi virtuţile, caracterele.

În oraşele prea mari, viaţa de familie nu există. Ea se menţine numai în orăşele şi la ţară. Avantajul cel mare al provinciei, cînd vii mai tîrziu s-o vizitezi, e că îţi prezintă retrospectiv, în spaţiu, tot trecutul tău ; aici ai copilărit, ai iubit ca tînăr, ţi-ai format primele ambiţii. Nimic nu e mai preţios, pentru sentimentul trecutului, ca revederea modestului orăşel unde te-ai născut.

Senzualitatea ar fi mai puternică în intensitate în provincie şi mai slabă la Paris, unde se menţine numai în extensiune.

Sentimentul naturii nu trăiește în capitale. De asemeni, și simțul psihologic, căci în provincie sufletul omenesc e uniform. În provincie observația psihică se ascute și din cauza mahalagismului. Căutînd să te aperi de gurile rele, înveți să le cunoști. Marii scriitori psihologi sînt provinciali veniți la Paris. Tipul pur parizian, Voltaire, ori Anatole France, n-ar fi apți decît pentru descripții de tipuri omenești abstracte, generale. „L'oeuvre de France est celle d'un bibliothécaire, d'un antiquaire. Ce parisien de Paris n'a jamais atteint l'homme directement, il travaille sur ce qui est mort." Nu știu dacă constatarea e perfect exactă în ce privește pe Anatole France. Ea rămîne însă în picioare în ce privește deosebirea care există între tipul omogen al orașului mare și cel specific al provinciei.

Aceste observații și încă altele se pot găsi în cartea d-lui F. Mauriac. Credem însă că deosebirea între sufletul capitalei și cel al provinciei ar trebui tratată odată mai sistematic decît printr-o serie de mici aforisme. Căci e vorba de două tipuri de societăți. S-ar putea scrie o sociologie a orășelului de provincie. În adevăr, între legătura socială a satului ori a moșiei care e pur *familială* și aceea a orașului mare ori a capitalei care e *profesională,* fondată pe diviziunea muncii și pe sindicat, există aceea a orașului de provincie, intermediară între una și alta. Există tipul urban și cel rural, sau, cum crede Sombart, la origină, omul de pădure, agricultor stabil, legat de pămînt, și omul deșertului, mobil, nervos, nomad, veșnic în căutarea noutății, care devine apoi locuitorul metropolelor.

Provincia e o tranziție. Viața rurală se menține, dar nu e pură, e în criză. Familia nu mai are baza economică de la țară ; ea se păstrează doar ca o dogmă, formal, fără substrat, prin simple prejudecăți. Dar nici spiritul profesional, economic nu e încă complect închegat. Provincialul e încă sentimental. El n-a uitat complect trecutul și nici nu privește liber viitorul în față. De aici aspectul său nelămurit, poziția sa hibridă în scara socială. El pare înapoiat față de locuitorul capitalei și utopic față de țăran. Soarta provincialului e tragică, fiind neclară. El nu poate alege și atunci stagnează, se ofilește. De aici tristețea unora din aceste orășele suspendate între două lumi, mai exact, între două epoci de civilizație. Fiecare provincial e o Madame Bovary, care visează la viața intensă a capitalei, dar care n-are curajul să părăsească pe aceea mediocră a modestei sale urbe. Așezat într-o zonă neutră, între două curente de mișcare, provincialul pare imobil. El mucegăiește prin neputință. În această ezitare, viața lui apare sterilă. Cîteodată, însă, se hotărăște cînd într-o parte, cînd în alta. Dar atunci își pierde calitatea de provincial, care constă tocmai în această nehotărîre.

1927

LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN

Ibsen e poetul şi apostolul tinereţii. Postulatul său e sinceritatea radicală. E ideea centrală, ideea-mamă a întregii sale opere. Dreptul de a spune tot, aşa cum se exprimă undeva J. Rivière, dreptul de a avea toate ideile — iată substratul sufletesc al sincerităţii. Dar francheţa totală nu e posibilă decît fără voia noastră. Toată existenţa firii omeneşti e bazată pe simulare. Întîi, minciunile caracterului : ne facem furioşi şi violenţi cînd sîntem liniştiţi ori calmi şi stăpîni pe noi cînd clocotim de indignare. Nimeni, niciodată, nu-şi dă pe faţă realitatea adevărată a firii sale. Un om complect sincer — spune minunatul domn Bergeret — e ca unul care ar ieşi în pielea goală pe stradă. Apoi, minciunile societăţii : toate acele prejudecăţi utile care sub văl de iluzie şi ideal ascund cu ipocrizie tendinţele violente ale animalului omenesc. Cu cît înaintăm în vîrstă, cu atît minciuna caracterului se întăreşte, cu atît înşelarea devine necesară. Sinceritatea nu e posibilă decît la vîrsta cînd, înainte de a învăţa subtilele practici ale ipocriziei, ne trădăm fără voie jocul, prin viaţa care ţîşneşte din noi fără să ne mai ceară autorizaţie. La acel stadiu al vieţii sîntem prea plini de putere, ne risipim prea uşor, ca să mai avem nevoie de economia ce rezultă din combinaţiunile calculate ale simulării.

De aceea, Ibsen satisface eroismul sincerităţii, care e eroismul vîrstei de douăzeci de ani, cînd un năvalnic dor de viaţă ne împinge să spunem orice contra oricui. Rosmersholm, Brand, Stockman, chiar enigmatica şi neînţeleasa Hedda sînt mai ales martirii sincerităţii.

Fără îndoială, Ibsen a fost împins către această atitudine de exasperarea sa de scandinav, comprimat excesiv de o mentalitate supra-filistină. Corectitudinea şi puritanismul nordic care duc pe oameni pe Golgotha numai fiindcă nu respectă formele, fiind liberi să facă orice cu condiţia să nu se ştie, l-au indignat profund. Căci nicăieri masca civilizaţiei nu e mai perfidă decît în nord. Toleranţă aparentă care urmăreşte cu îndîrjire rece cel mai grozav conformism. Simple elanuri ale inimii, modeste dovezi de exuberanţă ori voioşie sînt de ajuns să distrugă o existenţă.

În fond, Ibsen s-a ridicat, ca şi colegii săi europeni, Flaubert, Gautier, Baudelaire, şi cam în acelaşi timp, contra platitudinii burgheze şi, mai ales, contra presiunii ei. Era epoca cînd omul mijlociu domina şi masele şi elita. Cele dintîi nu se ridicaseră şi cele din urmă nu fuseseră învinse. Ura lui Ibsen era îndreptată tot contra lui Mr. Prudhomme, contra unui Mr. Prudhomme scandinav, mai puţin brutal, mai puţin trivial, dar mai veninos sub aspectul său dulceag, politicos şi cultivat.

Se mai adaugă la toate acestea, ca să-i sporească revolta, şi mizeriile familiale ale tînărului Ibsen. Originar dintr-o bogată familie, copilăria sa e întristată de falimentul firmei pe care o reprezintă tatăl. Ruina, ca şi păcatul, obligă la reculegere. Apoi peripeţiile începuturilor grele, viaţă monotonă de ucenic de farmacie, ostilitatea mediilor reacţionare, exilul voit din orgoliu şi întîrzierea gloriei. Cît poate oglindi o operă amărăciunile vieţii, teatrul lui Ibsen a făcut-o cu mîndrie, asprime şi acel aprig şi neîmpăcat caracter de scoborîtor din wikingi, în acelaşi timp eroi şi piraţi ai septentrionului ceţos.

A mai jucat un rol încă în acest neînduplecat curaj al franchetei şi caracterul său timid, care făcea mereu economii şi rezerve de îndrăzneală necheltuită. Prima sa dragoste e Rikke Holst, o fetiţă de şaisprezece ani din Bergen. Dar tatăl, care nu vedea cu ochi buni eventualitatea căsătoriei, îi surprinde într-o zi la o preumblare.

Fără cruțare, ridică bastonul asupra tînărului amorez. Ibsen n-are altceva de făcut decît s-o ia la goană.

După treizeci de ani, revederea obișnuită între poetul glorios și ex-fecioara de șaisprezece ani, acum mamă a numeroși copii.

— În fond, de ce am rupt-o noi atunci, întreabă Ibsen.

— Fără îndoială, fiindcă ai fugit atunci cînd a apărut tata.

După o tăcere scurtă, Ibsen răspunde cu vocea stinsă :

— Adevărat. Față în față cu cineva n-am fost niciodată curajos.

Și corespondența sau biografii săi ne povestesc copios încă panica sa față de un cutremur de pămînt, față de o epidemie de holeră, față de un cîine care ar fi putut fi turbat etc.

Din astfel de oameni se aleg cei mai temerari fanatici ai teoriilor și apostrofelor.

Apărînd sinceritatea, Ibsen a ajuns la individualism. A fi sincer înseamnă a fi personal, a avea dreptul tău neoprit de nimeni. Și în ardoarea sa combativă, uitînd să respecte margini și frontiere, a ajuns la apărarea *absolutului*. Și prin acest radicalism, care nu știe să facă concesii, Ibsen mai prezintă încă un motiv de adorație pentru tineret. S-a observat că tineretul e mai raționalist decît bătrînii, fiindcă concepe eroic, pur, țeapăn, după principii și dogme, și nu după mlădieri și amestecuri.

A conceput realizarea totală, ca și sacrificiul de sine pe deasupra tuturor moliciunilor. Două piedeci mai grele stau în fața eroului fascinat de absolut : dragostea și familia. Ibsen a admis perfect imolarea lor. Să ne gîndim la Brand, Nora și la Peer Gynt și la buna sa mamă Aase. Oricît ar cunoaște inteligența margini, numai un raționalist extrem poate concepe absolutul. Numai un intelectual poate fi un adept al doctrinei „tot ori nimic“. Acest intelectual e tipul iacobin, și Ibsen e rudă deaproape cu Robespierre, în aspectul său popularizat de Taine. Și oricine va concepe viața subt prisma blîndă a bunătății, iubirii, intimității și iertării va considera opera lui Ibsen ca sălbatecă, simplistă ori neumană. Produs de minte rece, cu suflet sterp, lipsită de căldură și de acea senzualitate specială care produce compătimirea și simpatia : vînt înghețat de nord care usucă viața pe unde trece.

Și poezia, înalta poezie a lui Ibsen are același caracter. E o poezie rece, de temperaturi înalte, poezie boreală de aer tare : fără sînge și fără visare. Rivalul său, inimosul, omenescul, idilicul Björnson spunea despre norvegieni : „Germani păroși, rău pieptănați avem nevoie de o cură de soare meridional“. Ibsen a stat multă vreme în atmosfera cerului din Roma, fără să se dezghețe niciodată. Adunase atîta frig rasa omului acestuia, că i-ar fi trebuit nu Italia, ci Africa ecuatorială.

Teatrul său, comparat cu al lui Strindberg, de pildă, ne apare ca lipsit de temperament, plin numai de cerebralitate. De aici și știința sa scenică perfectă, sforăria sa tehnică, egală cu a unui meșter de talia lui Scribe. Există — spunea undeva V. Basch — drama de idei, drama sentimentală, drama eroică etc. Și apoi există drama-dramă. Această dramă-dramă a scris-o cu savantă mînuire teatrală Ibsen. Dar tocmai de aceea, astăzi, cînd relevarea principiului prin tehnică face loc naivității și spontaneității, teatrul ibsenian suferă o perioadă de dizgrație.

După ce ai frecventat cîtăva vreme pe acest geniu polar, nu-i așa că o irezistibilă nevoie te împinge către un talent meridional cu sevă bogată și palpitație mai nervoasă, de pildă către muzica lui Bizet ori poemele lui Mistral ?

1928

PAUL MORAND, CĂLĂTOR

Cineva a pomenit odată, în legătură cu Paul Morand, numele lui Marco Polo. Apropierea se sprijină însă numai pe o aparență formală. Vasco di Gama, Marco Polo, spătarul Milescu au putut ajunge în țara minunată a chitailor sau la Capul Bunei Speranțe pentru alte motive decît acelea pentru care Paul Morand a făcut înconjurul acestei minuscule și, de azi înainte, prea cunoscute și searbede planete.

Strămoșii noștri, oameni tari, simpli și previzibili ca un motor Diesel, considerau călătoria ca o nenorocire.

O mie de rădăcini îi țineau împlîntați de pămîntul pe care-l idolatrizau și pe care, în răzăși aprigi și hrăpăreți, îl voiau numai al lor. Tot ce nu era proprietate era neinteresant. Civilizația era pur teritorială. Cînd năpasta cădea pe unul părăsindu-și nevasta cu ochii înlăcrămați și privind din depărtări conacul tabieturilor lui dragi, pornea spre zări străine ca și cum ar fi ispășit un blestem. Așa ne povestește Fustel de Coulanges că plecau cruciații. Și tot așa plecau negustorii venețieni sau genovezi, precursorii comis-voiajorilor de azi, către țărmurile barbare ale Pontului Euxin. Evul mediu slăvea fidelitatea ca marele și unicul său principiu. Dar călătoria era trădare. Alți oameni, alte legături, alte jurăminte, alte iubiri. Fericirea era tradiția, continuitatea, amorțeala dulce în dresajul învățat o dată pentru totdeauna de întreaga speță și transmis cu grijă și punctualitate din tată în fiu. Căci călătorul e, oricum, un om fără prea mult caracter — în sensul vechi al cuvîntului. Călătoria e diletantism și ușurință.

După ce s-au descoperit Americile, spaniolii au început a călători din grandomanie. Setea de eroism, gustul de dominație, oroarea de a fi al doilea în țara sa, de a fi comandat și nu comandant sînt mobiluri care au scris cu sînge, cu săgeți otrăvite, cu morți de sete și epidemii de ciumă, niciodată isprăvite, măreața epopee spaniolă a colonizărilor.

Călătoria avea un substrat utilitar : cucerirea ori afacerile. Ea nu ajunsese încă în faza ei inutilă și artistică : călătorie pentru călătorie. Primul Flaubert al călătoriilor dezinteresate, la care mijlocul a devenit scop, e Paul Morand.

Nu trebuie uitat însă minunatul aventurier Iacopo Casanova, care a călătorit fără profit material, mînat numai de pofta senzuală, de curiozitate și de spirit boem. Principiul utilității și principiul plăcerii și-au creat azi două tipuri perfect diferențiate : comis-voiajorul și „globe-trotter“-ul. Unul urmărește ceva, celălalt rătăcește fără scop: călătorul de ieri și cel de azi.

Încetul cu încetul, tendința „călătoriei pentru călătorie“ devine un exces, adică un vițiu, plăcerea — o corvoadă apăsătoare, preferința — o obsesie. Ca și în cazul avariției sau al erudiției, unde banul sau informațiile, din simple instrumente, devin idoli, gustul pentru peregrinare devine imperios și despotic. „Globe-trotter“-ul e sclavul său neputincios.

Numai că printre „globe-trotteri“ trebuie stabilite deosebiri și nuanțe. De la început se desinează două categorii : cea anglo-saxonă și cea europeană. Primii călătoresc după cum fabrică : în serie. Voiajul lor are o accepție cantitativă. El e făcut după un automatism prestabilit, fără surprize și fără neprevăzut. Obiectivul și programul sînt stabilite rigid, fără posibilitate de variație. Itinerariul constituie o disciplină de fier, neîndestulătoare. La cutare zi, cutare loc. Pentru cutare ruină sau catedrală, atîtea ore, fără o minută în plus ori în minus. Dacă se poate spune, „vagabondaj standardizat“. Asemenea călătorii nu se pot face, firește, decît colectiv și cu cicerone. Europenii se muncesc să menție cît pot călătoria individuală și calitativă. Dar voința nu le ajunge. Și ei se resimt de caracterul vremii a cărei supremă maximă e „timpul e bani“. Totul trebuie făcut scurt și repede. Paul Morand, poate cel mai inteligent și mai visător din călătorii moderni, nu se poate compara totuși cu Casanova. Scriitorul francez a trebuit să facă înconjurul lumii într-un timp limitat și, mai ales, în anumite locuri.

Atît pentru Havai, atît pentru Colombo, atît pentru Shanghai. Aventurierul venețian nu știa încotro merge, cît va sta într-un oraș, unde va ajunge. El nu poruncea împrejurărilor, ci se lăsa ademenit și determinat de ele. El nu știa ce aduce ziua de mîine, nici cît va dura prezentul.

Dar călătoriile lui Paul Morand păstrează aspectul calitativ prin curiozitatea complexă care stă la baza lor. Cultura omului de azi e mult mai mare decît posibilitățile lui de acțiune în țara sa natală. Din liceu aflăm nostalgia pădurilor virgine, chemarea misterioasă a Saharei, zidurile Chinei.

Robinsoni nesatisfăcuți, visăm îndărătnic, într-o viață cenușie de funcționar, că, odată, înaintea morții, pasul nostru va atinge spațiile libere și superbe ale acestei planete. Sîntem, din copilărie, însetați de specific și de pitoresc, care se împletește, ca un vis paralel alături de viața noastră. Paul Morand e un colecționar de specifice locale. Complexitatea sa sufletească, de substanță franceză la bază, nu se poate satisface decît în caleidoscopul infinit al moravurilor și locurilor stranii și depărtate. Particularismul îl cheamă ca o sirenă, de dincolo de orizont. Ochiul său nu e opac sau distrat : e liber, vioi, deschis. Nimic nu-i scapă acestui scăpărător observator. Cînd nu poate descoperi o fizionomie precisă, el culege măcar material documentar, pietre pentru un templu pe care-și rezervă să-l construiască mai tîrziu. Și cînd prezintă aceste note, voite răzlețe, ca în *Hiver caraibe* ori ca în *Paris-Tombouctou,* el nu-și dă seama că ne-a oferit totuși un desen clar și conturat.

Setea sa de caracteristic conține o înfrigurare. Mi se pare că e teama ca aceste comori de caracteristic etnic să nu dispară, înainte ca el să le fi văzut și fixat. Și poate că are dreptate.

În prefața fermecătoarei sale cărți *Rien que la terre,* făcînd aluzie la viteza formidabilă a circulației în timpul nostru, el se așteaptă că într-o zi un copil va putea spune mamei sale : „Dă-mi iute ceaiul, fiindcă voiesc să plec în India și să mă întorc pînă diseară“. În ziua aceea, planeta noastră, dezvirginată, banală, uniformă, nu va mai fi „nimic altceva decît plicticosul pămînt“. Și ziua aceea poate că nu e departe. Telefonul, radio, cinematograful nivelează reliefurile locale. Moravurile tradiționale dispar. Specificul e distrus fără milă. Costumul cu melon, umbrelă și ghete americane va înlocui penele pieilor roșii, turbanul arab sau fesul turc.

Maioneza se va mînca pe tot pămîntul și toată lumea va dansa foxtrotul și va circula cu automobilul. Ne așteaptă uniformizarea culturii. Și instrumentul cel mai harnic al acestei uniformzări e tocmai călătoria. Prin ea alergăm după particular și caracteristic și tot prin ea îl desființăm : tragedie ascunsă și perfidă, dilemă absurdă a călătoriei moderne.

În generația trecută, oamenii plecau peste mări și țări ca să-și schimbe decorul vieții, să-și varieze existența, să-și dea iluzia unei reînnoiri, a unei alte existențe, un nou început în alte condiții de viață. Dar fiecare își poartă peste tot numai sufletul său, pe care peisajul i-l zvîrle mereu înapoi. H. de Montherlant a descris desperarea fără mîntuire a călătorului urmărit de „spleenul“ și obsesia sa : goana din loc în loc, din oraș în oraș, cu umbra preocupărilor noastre mereu după noi, cu speranța unei oaze în care nu putem ajunge niciodată.

Paul Morand are și acest merit, e un călător activ, pasionat, dionisiac. El nu pleacă din insuficiență și tristețe, ca să se consoleze cu oameni misterioși și rari, cu flori, cu ape și păduri, pelerinajul său e ca o poezie euforică. Ea țîșnește din exuberanță, din veșnică tinerețe, din prea plin de viață. Paul Morand pleacă voios și senin, în diminețe radioase de vară, ca un școlar în prima sa excursie.

1930

II

(DIN PERIODICE)

ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

EUROPEISM ŞI TRADIŢIONALISM

Avem și noi — în fine — o „querelle des anciens et des modernes“. Mai multe publicații tradiționaliste cer din nou artă clară, clasică. Altele vor artă românească autentică, vreau să zic inspirată de veleitățile și posibilitățile naționale. În fine, cîteva denunță inspirațiile moderniste românești ca împrumutate din sforțările care se fac astăzi, în lumea germană, la München ori la Viena, aceste centre evocînd de la 1916 încoace groaza patrioților, a mamelor de familie și a direcțiunii siguranții generale. Să încercăm a reconstitui genetic acest proces. Cînd s-a lichidat războiul, România rămăsese fără stocuri, lipsită total de coloniale, mătăsuri și cărți occidentale. S-a importat atunci, aproape oficial, adică cu bonuri de tezaur, smochine, pijamale și expresionism. Doi ani de război blazaseră cele mai nesecătuite izvoare de patriotism. Voiam Occident și exotism, într-un fel sau altul, dar cu orice chip. Lăcomia importului era omagiul pe care izolarea noastră îl aducea restului planetei.

S-a văzut atunci și cel mai puternic curent de emigrație culturală către capitalele europene. Prin 1920, singur Parisul număra peste 3000 de studenți români. După o frugală informație de acolo, s-au întors mulți din ei, aducînd în geanta de călătorie mostre după modele occidentale. Unii s-au însărcinat cu reforma teatrului, alții cu a revistelor, alții cu a sintaxei. Aceștia din urmă au reușit să împace pe Miron Costin cu Rainer Maria Rilke ori F. Werfel, realizînd o limbă cronicărească turnată în cel mai autentic metru expresionist. Alții s-au adresat teatrului, realizînd înscenări care erau cu atît mai hilariante, cu cît trebuiau să fie mai tragice. Pictura a adus și ea un transport nou de inepții, jumătate naive, jumătate șarlatănești, pe care un public neinițiat sau zăpăcit le admiră de frică, lipsit de sfatul autorizat al criticului de artă — trebuie s-o spunem — absent cu desăvîrșire la noi în țară.

Și ca toate popoarele de epigoni am exagerat. Cînd în Apus mentalitatea dadaistă a decăzut după o scurtă vîlvă, făcînd loc, cel puțin în Franța, unei puternice reacțiuni neoclasice, la noi s-a continuat un curent artistic început în Occident încă înainte de război, dar azi complect lichidat. În timp ce făcea călătoria către noi, dadaismul murise în patria lui de origină.

Era pe cînd nu s-a văzut,
Azi o vedem și nu e.

E soarta tragică a provinciei față de capitală : nu poate adopta simultan aceeași modă. Cînd se poartă la București rochiile scurte, la Mizil se poartă lungi. Fiindcă viața principiilor moderne e efemeră, pînă adoptă provincia o nouă tablă de valori, capitala a și schimbat-o.

Să ne ferim, totuși, ca poziția noastră să fie interpretată ca tradiționalistă. Revista noastră ocupă și azi, ca și în trecut, o poziție intermediară între tradiție și europeism. Sîntem contra oricărui zid chinezesc. Voim un contact de toate zilele cu lumina Occidentului, de la care avem de învățat totul. Credem că ce e bun și generos în țara aceasta ne-a venit de peste hotare, prin intermediul acelor minunați „bonjuriști“, care nu și-au uitat suferințele de acasă, pentru petrecerile de aiurea. Trecutul nostru e sărac în cultură, în artă și în ideologie, și, în afară de păturile populare, e prea puțin al nostru. Tradiționalism pur și simplu înseamnă grandomania mizeriei. Vorba lui Nietzsche, aplicată poporului german după 1870, „noi nu avem nici ieri, nici azi, numai mîine“, e cu atît mai adevărată pentru noi. Dorim să importăm valori de peste hotare. Dar să ne înțelegem bine care. Nu dibuiri minoritare discreditate în chiar patria lor. Ne dezgustă acea mitocănie în imitație după care cutare fiu de sătean, adesea în prima generație de alfabetism, nu mai poate trăi fără senzațiile perverse ale opiului, ale cocainei, ale versurilor lui Cocteau ori ale pînzelor lui Van Dongen.

Și slavă domnului că avem ce importa. Ne lipsesc total, pînă la demență, sistemele ideologice care dau un sens lumii și vieții, ne lipsește, în dureroasa noastră incoerență, logica. Ne trebuie imperios și urgent silogismul. Ne lipsește complect morala, nu aceea ipocrită a filistinismului colectiv, ci aceea personală, care e o chestie de scuză față de propria conștiință, de proprie împăcare, de revoltă sinceră, de demnitate neîntinată. Ne lipsește gustul, îndreptar de măsură, de tact și de decență față de toate deșănțările, urîțeniile și excesele. Și — în fine — ne lipsește dureros, pînă la asfixie, sentimentul democratic al libertății și al dreptății, respectul persoanei altuia, care trebuie să fie altceva decît un mijloc de exploatare cotidiană.

Cînd e atîta pustiu la noi, tocmai rafinăria senzorială ne mai lipsea ?

Am cerut întotdeauna contactul cu Occidentul : în politică, știință și tehnică. În literatură, însă, e cu totul altceva. Artistul, pentru o mie de motive, nu poate fi decît național. Produs al unei societăți, el scrie pentru o societate dată. Marea lui calitate e specificitatea. Și aceasta nu poate fi decît națională. O inspirație forțată, care ar veni de la un grup de senzații pe care viața noastră nu le cunoaște, ca și reacțiunile exotice în fața acestor senzații, nu poate da decît literatură de seră, sau — în cel mai bun caz — de abilitate. Literatură mare sau cel puțin propriu-zisă nu poate da.

Am spus-o de atîtea ori : aceasta am înțeles subt crezul nostru poporanist. O epocă care imită procedee literare de aiurea nu poate fi interesantă decît ca simptom. Ea înseamnă o criză, un provizorat, care mai devreme ori mai tîrziu trebuie să aducă altceva.

1924

SPORT ȘI LITERATURĂ

În ultimul număr din *Le Crapouillet*, Dominique Braga consacră un articol, subt formă de imn, intitulat *Honneur du sport*. Cetim, printre altele : „Sufletul și corpul se leagă. Sufletul și corpul se îmbrățișează și corpul devine sufletesc. Prin sport se naște un nou jurămînt... Principalul mobil al eticii creștine era vanitatea. Dînd individului, proprietar al sufletului, deținător al divinității, o înaltă idee de valoarea sa, creștinismul stimula ori extrema umilință, ori extremul orgoliu, ceea ce e același lucru. Emulația sportivă e de altă natură. Valoarea devine relativă, victoria — circumstanțială. Forța nu poate exista decît condiționată de un record, grație unui antrenament... Metafizica sportivă e agnostică...“ etc., etc.

După cum se vede, e vorba — nici mai mult, nici mai puțin — decît de o nouă religie. Dacă constatăm că o bună parte din scriitorii mai tineri în Franța și Germania, un Henry de Montherlant, un Fritz von Unruh, Paul Morand etc., sînt înainte de toate pătimași sportsmeni, atunci ne dăm seama ușor că rîndurile de mai sus nu sînt numai expresia unor preferințe personale sau temperamentale, ci glasul reprezentativ al unei epoci. Într-un număr din *Nouvelle revue française*, A. Thibaudet arată simptomele unui roman al energiei, formă contemporană a activismului febril care bîntuie societățile timpului nostru. Gustul pentru contemplația leneșă dispare din ce în ce. Criza intelectualismului se învederează peste tot. Nu ne-o arată numai literatura energiei, dar și voluntarismul sau pragmatismul filosofic și mai ales — un aspect practic — criza profesiilor intelectuale. Realismul în carieră : iată orientarea tinerilor generații. S-a creat în tineret un fel de romantism ingineresc, care-l fascinează. Învățămîntul literelor, umanismul e peste tot în scădere. Nu știm întrucît noua lege a învățămîntului secundar în Franța, cu preferința ei pentru clasicism, va stimula din nou gustul pentru ideologie. Decadența ideii se afirmă lent, dar serios de la o vreme încoace. În locul ei se substituie — ca etalon de cunoaștere și valorificare — senzația. O mulțime de motive justifică noua transformare. Ideea presupune elaborări lente, confruntări sigure și serioase. Din contra, senzația e rapidă în informație, ne inițiază prompt și variat. Ne permite — în plus — adaptări mai multiple, mai elastice. Aduce cu ea și un coeficient de plăcere, reieșit din facilitatea cu care se realizează. Ideea e chinuitoare, maladivă, obsedantă. Senzația e stenică și reconfortantă.

Astfel sportul e numai una din formele senzualității moderne.

El dă o cenestezie viguroasă, o suplețe apreciabilă, o sporire a individualității animalice, întovărășită de sentimentul puterii, de voința de a învinge și reuși : atîtea calități indispensabile azi. Cum literatura nu e decît expresia inconștientă a aspirațiilor colective nelămurite încă, gloria sportului trebuie tălmăcită și ea ca o temă, ca un capitol din marea frescă a individualismului senzualist, care va da fizionomia unui neoromantism ce se prepară. Se pare că fiecare secol începe romantic, după cum maturitatea e precedată de generozitatea tinereții. Secolul al XIX-lea a început cu romantismul contemplativ, cu portretul lui René sau Werther. Veacul nostru preferă pe cel activist și senzualist. La aurora vîrstelor se prepară programul pentru restul vieții.

1924

EVOLUȚIA TEATRULUI MODERN

M-am întors la Iași după vreo zece ani de absență. Orașul s-a schimbat în multe privinți. Raportul între clasele sociale e altul. Deplasarea avuțiilor s-a realizat după legile economiei postbelice. S-au făcut și cîteva clădiri nouă. Animația străzilor e ceva mai mare. [...]

Numai Teatrul Național a rămas același ca pe vremea copilăriei noastre. Puțini actori au murit din veteranii de altădată, puține noutăți au debutat. Decorurile rigide, prăfuite, de o tristă grandomanie în pretenția lor întovărășită de mizerie, sînt aceleași. Lumina rampei și culisele clasice au aproape măreția documentelor arheologice. Și repertoriul se învîrte în jurul pieselor lui Hennequin, Sardou, cînd nu e vorba, pur și simplu, de *Ștrengarul din Paris* sau de *Doi sergenți*. Iașul se fălește încă cu tradiția lui culturală. Și Iașul nu are încă un teatru frecventabil, după cum nu are un concert simfonic.

Atîția intelectuali cîți locuiesc în Iași sînt lipsiți, astfel, de ceea ce constituie în alte părți hrana artistică indispensabilă. Izolați în colțul acesta de țară, departe de ce se plănuiește și se creează aiurea, ei n-au nici măcar cele cîteva agremente artistice care servesc ca derivative plictiselii de provincie. Și, totuși, în alte părți — în special în Germania —, provincia a dat tonul inovațiilor artistice. Darmstadt a avut multă vreme cel mai bun teatru din Germania — după cum Florența l-a avut pe cel mai bun din Italia. În capitala Toscanei și-a experimentat Gordon Craig inovațiile sale teatrale. Iar Rusia, pe vremea cînd Moscova era încă provincie, avea acolo compania neîntrecută a lui Stanislavski. E drept că eforturile franceze în această direcție s-au făcut de către J. Copeau, Gémier sau Dullin la Paris.

Fapt e că astăzi, din toate aceste sforțări izolate, s-a degajat o tehnică, mai mult, o mentalitate teatrală nouă, pe care am dori s-o vedem și la noi.

Teatrul urmează de aproape, azi, evoluția celorlalte arte plastice Și el tinde către expresionism. Decorul s-a simplificat complect, ajungînd un *rezumat* condensat în cîteva trăsături expresive. Nu s-a ajuns încă la „écriteaux“-uri, ca pe vremea lui Shakespeare, dar se întrebuințează de obicei o simplă draperie sau pînză care simplifică totul în cîteva linii robuste. Pe acest fond uniform, eclerajul din plafon poate picta infinite valori luminoase, creînd *atmosfera* specială piesei. Toată atenția e îndreptată către această ambianță, căci personajele sînt considerate secundare, determinate de influența cadrului, a mediului, de sufletul înconjurător. Astfel prezentat, decorul amintește de picturile lui Rembrandt : variațiile luminii se pot deplasa către un punct culminant, lăsînd periferiile într-un clar-obscur, plin de mister, de atmosferă.

Decorul nu mai face concurență jocului actorilor : din contra, se alătură acțiunii acestora ca să dea maximum de efect expresiv.

Această simplificare expresivă nu se oprește numai la tehnică. Ea se întinde și asupra fondului. Piesa însăși conține numai personaje generice, simbolizînd idei rezumative, condensînd într-o expresie simplă și generală trăsăturile cele mai caracteristice. H. Lenormand în Franța, ca și G. Kaiser în Germania au suprimat numele personajelor din distribuție prin tipuri cvasi-abstracte : omul, servitorul, doctorul, prietinul. Prin această reducție expresionistă, se evită și desenul prea geometric al unui caracter dat. Închis într-o formulă largă, un personaj poate permite toate posibilitățile. Se obține, astfel, o altă concepție despre personalitate. Prin teatrul italianului Pirandello învățăm că concepția despre unitatea persoanei e arbitrară. Plutesc în noi diferite euri slab închegate, pe care, adesea, nu le leagă nimic solid între ele. Teatrul trebuie să ne sugereze — după opinia criticului teatral italian Tilgher — această viață efemeră a eurilor noastre succesive.

Cît valorează aceste dibuiri dramatice e greu de știut încă. Experiențele făcute aiurea le indică deja fecunde. Ele ar putea inspira chiar de pe acum, măcar în linii generale, aspirația nouă și regizorilor noștri.

1924

DL. H. SANIELEVICI DESPRE PANAIT ISTRATI ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Dl. H. Sanielevici, însuflețit de un subit entuziasm pentru dl. Istrati, s-a simțit dator să scrie un lung studiu critico-polemic, în care, din nevoia de a ridica pe acesta, n-a putut scăpa tentației de a înjosi întreaga literatură română modernă, sacrificată ca un suprem omagiu pe altarul noii admirații. Entuziasmul d-lui H. Sanielevici pentru autorul *Kirei Kiralina* e — desigur — îndreptățit, și nu avem nimic de adăugat asupra valorii literare a d-lui Istrati. Am fi trecut cu vederea și partea cealaltă de critică negativă, cum am făcut regulat de la război încoace, dacă studiul d-sale n-ar fi atins prea de aproape programul acestei reviste și o serie din amicii și colaboratorii noștri, care au dreptul, oricum, față de publicul cetitor al paginilor d-lui Sanielevici, la o punere la punct a atîtor afirmații, zvîrlite pe deasupra logicii, a bunului-gust și — cîteodată — chiar deasupra adevărului.

Pentru cei care nu sînt în curent cu toate vicisitudinile carierei d-lui Sanielevici, e necesară o schiță a atitudinii d-sale față de cultura românească. După o trecere de ucenicie în partidul socialist, cînd d-sa profesa ideile socialismului propriu-zis, așa cum le înțeleg toți militanții acestei doctrine, a urmat un interegn de criză intelectuală, în care d-sa a înclinat către poporanism, apărînd acest curent în chiar paginile *Vieții românești* contra atacurilor d-lui Duiliu Zamfirescu.

Au trecut după aceea ani în care preocupările antropologice l-au ținut departe de atitudini culturale mai militante. Nu știm încă ce-a cîștigat prin această transformare antropologia, dar știm ce a pierdut literatura. După război, odată cu reapariția efemeră a *Curentului nou,* l-am regăsit socialist, însă de un socialism sui-generis, a cărui supremă datorie era să facă apologia burgheziei. Bazat, zice-se, pe Marx, d-sa voia îmburghezirea prin urbanizare a vieții românești, pentru ca, trecînd prin epoca intermediară capitalistă, societatea noastră să poată progresa, în fine, către socializare. În această ipostază, d-sa disprețuia orice formă a vieții rurale, țăranul, dar mai ales pe apărătorii lui, pe care-i acuza de „poporanism reacționar“. Salvarea noastră, după această doctrină, era în burghezia orășenească, care era să ne puie mai des și mai direct în contact cu Occidentul. Cît valora din punct de vedere marxist această interpretare nu ne vom mai întreba. Nimeni n-a uzat și abuzat mai mult de Marx decît adversarii socialismului. Dotat cu o largă generalitate, ca toate marile construcții filosofice, tratat cu oarecare subtilitate logică, marxismul se poate interpreta oricum. Nu e de mirare, astfel, că agrarienii conservatori din Prusia au găsit la un moment dat un teoretician de al

lor care le-a justificat doctrina bazîndu-se tocmai pe învățămintele *Capitalului.* Nu e de mirare astfel că d-l Sanielevici și după d-sa dl. St. Zeletin au ajuns cu Marx în mînă la concluzii de liberalism manchesterian.

Ceea ce interesant de reținut e că d-sale îi place să se recomande reprezentantul cel mai pur al occidentalismului în România. De aceea, recomandă toate virtuțile Apusului : părul tăiat scurt, fața rasă, pălăria mică, bucătăria substanțială fără picanterie, opt ore de muncă etc. Ceea ce uită, însă, d-sa e sufletul occidental : acel suflet compus din echilibru, lipsă de exagerare, lipsă de subiectivism, dar mai ales de grandomanie. Cetind articolele despre Panait Istrati, am înțeles ce adevărată e doctrina bovaristă, care arată prăpastia între ceea ce credem că sîntem și ceea ce sîntem în realitate, am înțeles mai cu seamă că „Υνοτι σεαντόγ“ al filosofului grec e o minciună care se lovește de o omenească neputință.

Oricine va înțelege aceste reflecții referitoare la contradicția dintre doctrina și temperamentul d-lui Sanielevici. În teorie : occidentalism, pălărie mică, păr tuns etc. În aplicație : tocmai caracterele Orientului balcanic, exagerare, subiectivism extrem, stranie grandoare, alură de profet, lipsă de respect pentru persoana altuia etc., adică tocmai ceea ce combate. Demiurgul care prezidează la destinul nostru a înscris, probabil, printre amuzamentele sale, și astfel de ironii !

Ne întrebăm acum de ce a ales dl. H. Sanielevici, pentru a-l lăuda pe P. Istrati, această cale. Ar fi fost de o mie de ori mai comod pentru d-sa să-l definească după metoda ce-i aparține exclusiv : antropologia. Ar fi putut, de pildă, să-l claseze după maxilar ori indice cefalic printre tipurile homo europaeus, alpinus ori mediteraneus. S-ar fi putut întreba dacă strămoșii d-lui P. Istrati au mîncat nuci, pește ori carne crudă. Dacă ar fi constatat că scriitorul are picioarele lungi, ar fi tras concluzia că a sărit în tinerețe multe garduri, dacă ar fi avut nasul mare, l-ar fi putut clasa printre oamenii ce se nutresc cu bucate aromate etc. Înarmat cu aceste prețioase cunoștințe, l-ar fi putut plasa printre genurile respective : clasic, romantic, realist, genuri, după cum se știe, în strînsă dependență cu alimentația, forma craniului ori culoarea părului. Ce vast cîmp de cercetări fecunde ! Procedînd așa, d-sa ar fi scăpat de orice obiecție (după cît cunoaștem, nu mai există în țară la noi un alt antropolog care să fie și literat) și în același timp ne-ar fi scutit și pe noi să reîncepem o discuție ale cărei argumente dl. Sanielevici le aude de douăzeci de ani, fără să-și schimbe măcar una din afirmațiile d-sale. Trebuie să aducem în această privință omagii tăriei caracterului d-lui Sanielevici. Chiar în fața evidenței, d-sa continuă să *creadă*. Starea sa de suflet e religioasă : în loc de opinii, preferă să aibă credințe. E ceea ce se cheamă în psihologie „impermeabilitatea la experiență". Dacă nu a făcut-o douăzeci de ani de discuție, se va convinge acum de argumentele noastre dl. Sanielevici ? Ne îndoim. Mai rămîne însă publicul, care trebuie lămurit.

Cetind studiul d-sale, am avut în primul rînd o impresie de teribilă vechime. S-au prăbușit imperii, s-au ridicat popoare nouă, revoluțiile au schimbat fața continentelor : dl. Sanielevici a rămas același. Aceleași citații : *Michael Kolhaas, Hermann și Dorothea,* Blasco Ibanez, și apoi epopeea, creație a rasei germanice, realism, clasicism, romantism. Noțiuni pe care le-am apucat încă de cînd eram copil. N-a mai cetit și reflectat nimic de atunci dl. Sanielevici ? N-a auzit măcar de Thomas Hardy, Galsworthy, Bergson, Durkheim, Einstein, Marcel Proust, Paul Valéry, Freud — atîtea probleme puse de atîția autori și care formează structura mentalității actuale ? Nu-l mai interesează nimic din ceea ce se produce de douăzeci de ani ? Argumentele cu care își susține vechile teoreme, și ele aceleași : nimic în plus, nimic în minus. Cum zic francuzii : „il se raconte". Și doar d-sa nu e încă la epoca suvenirurilor : la vîrsta cînd se realizează cunoscuta lege a lui Ribot, după care amintirile vechi se mențin, pe cînd cele nouă dispar.

Admiratorul lui P. Istrati debutează cu această drastică afirmație (de parfum foarte occidental prin moderația ei) : „P. Istrati este cel mai bun prozator pe care l-a avut România pînă acum".

Dar, mai întîi, e Istrati un prozator român ? Despre o operă de artă plastică, pictură ori sculptură, se poate zice perfect că e românească, chiar dacă a fost executată în străinătate. Dar literatura nu e, oare, a acelei țări în a cărei *limbă* a fost scrisă ? J. Conrad e polonez, și totuși e consacrat romancier englez. De asemeni Chamisso în Germania etc. Cînd va trebui să se pronunțe și despre poezie, va indica d-l Sanielevici pe contesa de Noailles ca pe cel mai bun poet român ? Dacă ar fi vorba de făcut o antologie de prozatori români, l-ar pune d-sa și pe Istrati ? Și dacă l-ar pune, cum l-ar prezenta publicului, în franțuzește ori tradus ? N-am auzit pînă acum ca o literatură națională să se laude și cu traducerile. După acest criteriu, Tolstoi poate fi scriitor francez și Shakespeare italian. Anarhia începe și nu mai putem fixa nici o frontieră literaturilor : un fel de comunism literar apărut cu mult înaintea celui economic.

Iată unde duce occidentalismul !

Ca să-l înalțe pe Istrati, dl. H. Sanielevici nu vede altă cale decît să distrugă pe toți ceilalți scriitori români. Stare de spirit exclusivă, simplistă, foarte frecventă aici, pe la noi, dar necunoscută Apusului. Acolo valorile pot coexista, și nimeni nu-i așa de fervent în admirație încît, ca să-l ridice, de pildă, pe M. Proust, trebuie să-l dărîme pe Anatole France.

Consecvent metodei sale, dl. Sanielevici își începe operația chirurgicală întîi cu critica. Maiorescu și Gherea sînt acuzați că au susținut, „alături de scriitori de talent", o mulțime de nulități.

Deschidem *Încercări critice* și ne permitem să întrebăm pe dl. H. Sanielevici cine sînt marii scriitori care se cheamă : Reteganu, Buticescu, Păcățeanu, pe care i-a dat d-sa de exemplu ca tipuri de regenerare sănătoasă a literaturii ? Sainte-Beuve a făcut și el greșeli de acestea, inerente criticului, cînd a declarat pe Eugène Sue superior lui Balzac. Dar atunci, de ce nu e mai indulgent dl. H. Sanielevici ?

Și mai sever încă e d-sa cu criticii poporaniști, printre care numără pe d-nii S. Mehedinți, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, adică tocmai pe aceia care au combătut poporanismul, care au fost adversarii lui calificați și care, prin structura lor sufletească, au fost reprezentanți tipici ai concepției antipoporaniste.

Poate dl. Sanielevici să dea poporanismului cele mai fanteziste definiții, să introducă în această noțiune absolut ce vrea, o elementară datorie de corectitudine polemică trebuie să-l facă să întrebuințeze acest cuvînt numai în sensul acela pe care i l-au dat aceia care l-au făurit și și-au etichetat concepția lor despre viață. Era mai bine, însă, ca în disprețul și înălțimea d-sale, de la care se șterg toate *deosebirile,* să găsească o etichetă care să înglobeze la un loc pe d-nii M. Dragomirescu, Lovinescu, S. Mehedinți cu C. Stere și G. Ibrăileanu. Ce Dumnezeu, în explozia sa de dezgust pentru cultura aceasta românească, nu-i izbucnește în minte măcar o formulă înaripată și pitorească ? Ce-ar spune d-sa dacă în eticheta de clasicism am introduce pe Chateaubriand, Hugo și Musset ?

Dl. Sanielevici se ridica altădată mereu contra d-lui Iorga că inventează genii (cine nu-și aduce aminte cît a rîs dl. Sanielevici de chestia Vasile Pop = Edgar Poe + Prosper Merimée). Acum, cînd d-sa întreprinde o goană acerbă împotriva inventatorilor de genii naționale, pe dl. Iorga îl încunjură.

După critici, scriitorii.

Ca tip al scriitorului poporanist, dl. Sanielevici îl ia pe dl. Sadoveanu, vechea d-sale obsesie, repetînd exact aceleași obiecțiuni de acum douăzeci de ani. Cu toate acestea, nu prea pare lămurit definitiv dl. H. Sanielevici în privința d-lui Sadoveanu : cu toate că afirmă că dl. M. Sadoveanu nu e un scriitor, se grăbește totuși să-l recomande traducătorului pentru Occident a celor mai bune nuvele românești și recomandă printre aceste *Răzbunarea lui Nour* și *Cei trei.* (Ce interes are dl. H. Sanielevici să compromită țara în străinătate ?) Dar indicarea acestor bucăți dovedește că d-sa n-a mai cetit din acest scriitor nimic din ce a produs posterior acestor două nuvele. (D-sa chiar se laudă că nu-l cetește.) Nu discută decît *Crîșma lui Moș Precu,* scrisă de asemeni la douăzeci de ani. Are drept să-l definească pe dl. M. Sadoveanu, care are patruzeci și patru ani și o vastă operă, cu o scriere de tinerețǎ ? Dar dacă cumva dl. Sadoveanu a progresat în ultimii douăzeci de ani, adică de cînd a devenit matur, și dacă și-a schimbat maniera, părăsind — din nefericire, zicem noi — unele din acele note care îi displac d-lui Sanielevici ? Ce știe d-sa dacă nu l-a cetit ? Are drept să nu-l cetească dacă nu-i place, dar nu să-l definească scriind despre el. Ce-ar fi dacă cineva ar scrie despre Eminescu după poeziile tipărite în primii ani ? (Nu e totuși cazul cu *Crîșma lui Moș Precu,* care e în adevăr frumoasă.) Îi mai reproșează dl. H. Sanielevici d-lui Sadoveanu că nu descrie preoți ca în Ardeal. Ce să facă, dacă nu sînt astfel de preoți în Moldova ?

E indignat d-sa că tipurile din *Crîșma lui Moș Precu* nu sînt angelice. După concepția critică a d-lui Sanielevici, un romancier, ca să fie bun, trebuie să creeze numai tipuri ideale de bunătate și candoare. În bună logică, d-sa ar trebui să fie entuziasmat de Georges Ohnet sau Henry Bordeaux, unde poate găsi tot paradisul și unde — ferească Dumnezeu — nu intră vreo canalie, în schimb, să dea afară din literatură pe Balzac cu tipurile sale Crevel sau Vautrin, pe Dostoievski, pe Zola din *L'Assomoir,* pe Flaubert cu *Madame Bovary,* tot Maupassant. Definind valoarea scriitorului după înălțimea concepției ori după gingășia sufletească a personagiilor, ca dl. H. Sanielevici, ce jos rămîn Balzac ori Dostoievski ! Și ce valoare capătă H. Bordeaux !

Dar dl. H. Sanielevici nu-și întrebuințează consecvent instrumentul acesta de critică literară. Pe vremea cînd ataca pe dl. M. Sadoveanu în *Curentul nou,* d-sa obișnuia să-l puie la stîlpul infamiei cu ajutorul unui tablou sinoptic, în care se găsea, printre vițiile eroiilor acestuia : prostituție, alcoolism, asasinat, adulter. Dar în *Kira Kiralina,* pe care o admiră atît, găsim : beție, prostituție, asasinat, pederastie (și ce pederastie !), incest. Dl. Sadoveanu face figuri palide în această privință. „Popa Tărăboi e un romantic“ !, strigă dl. Sanielevici, încîntat de asemenea „trouvaille“. Popa Tărăboi e un bețiv, atîta tot. De ce atîta complicație ? Ca să-și dovedească afirmația d-sa mai citează și pe Musset.

E un romantic, spune dl. Sanielevici, ca și cum ar denunța un bandit.

Îl mai acuză pe dl. Sadoveanu că scrie pentru mica burghezie. Stranie concepție despre asta mai are dl. Sanielevici ! D-sa crede că un artist scrie cu gîndul conștient că se adresează unui anumit public... Scriitorii scriu fiindcă au de spus ceva, indiferent cui. Nici gazetarii nu se gîndesc la anumite clase sociale cînd iau condeiul în mînă.

Ca să justifice și mai bine animozitățile sale, dl. H. Sanielevici, care are spiritul filosofic și gust pentru ideile generale, o începe de departe, desființînd chiar genurile literare de care s-au servit cei pe care vrea să-i distrugă. Occidental pînă în măduva oaselor, a ajuns la concluzia că singurul gen literar potrivit Apusului e clasicismul. Nu mai rămîne atunci decît să șteargă din istoria literaturilor romantismul și realismul. Mai cunoaștem alt exemplu de antiromantism. E acela al lui Ch. Maurras și al discipolului său, Pierre Lasserre. Dar aceștia nu condamnă romantismul în sine. Ei denunță numai nepotrivirea lui cu spiritul francez și inconvenientele pe care le-ar aduce în consecință acest gen în cultura franceză. Ca să șteargă din literatură un gen în care s-au produs Byron, Shelley, Pușkin, Chateaubriand, Victor Hugo, Manzoni, Novalis etc., nu s-a găsit decît dl. H. Sanielevici. Am mai auzit oameni care au preferință pentru o școală literară. N-am mai auzit însă pe nimeni, nici chiar pe cei mai amatori de paradoxe, ca să condamne în sine un gen literar.

Trebuie lăudată originalitatea d-lui H. Sanielevici. Și aici, ca și în multe locuri, nu-i mai rămîne ca consolație decît butada lui Mr. Prudhomme : „C'est mon opinion et je la partage“. Toate achizițiile pe care le-a făcut istoria literară prin cucerirea romantică : amănuntul pitoresc, psihologia individuală, sentimentul naturii, drepturile fanteziei etc. nu contează deloc ? E penibil să mai continuăm cu sfărmarea acestor uși deschise în dauna d-lui H. Sanielevici. Să revenim la aplicațiile pe care le face d-sa în literatura română. Disprețuiește, bineînțeles, înainte de toate, romantismul medieval ieșan. Cum ? De cînd ? Doar acest retrogradism ieșan a produs pe *Sărmanul Dionis*, această figură arhiromantică de blazare și descompunere, despre care dl. H. Sanielevici a scris pagini ditirambice și cu a cărui figură ne asigură că se identifică.

Nu iubește astfel decît clasicismul. Și nu toate manifestările acestuia. De pildă, clasicismul aristocrat nu-i place. O singură formă are toate sufragiile d-sale : clasicismul proletariatului. Așadar, din toate genurile literare, numai clasicismul e bun, iar din clasicism, numai acela proletar. Dl. Panait Istrati e *singurul* clasic proletar, deci dl. Panait Istrati e cel mai bun scriitor pe care l-a produs omenirea pînă acum. Iată cum Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, cu care, dealtfel, dl. H. Sanielevici îl compară foarte des pe dl. Panait Istrati, rămîn inferiori acestuia, fiindcă nici unul din ei nu e clasic proletar.

Dar e, în adevăr, dl. P. Istrati un clasic ? Atmosfera, personagiile și atitudinea autorului sînt acele ale unui veritabil romantic.

Să-l citească oricine și va avea această impresie. Ceea ce e absolut sigur, însă, e că dl. P. Istrati nu e proletarul la care se gîndește dl. H. Sanielevici. Se numește proletar — o noțiune care e foarte restrînsă în socialism — un muncitor calificat, înscris în sindicat, avînd un statut industrial fix, cu conștiința și solidaritatea de clasă formată în fabrici cu mii de lucrători. K. Marx, și după el majoritatea socialiștilor, au fost foarte zgîrciți cu această categorie socială și au respins din ea tot ce nu era perfect consecvent caracterelor de mai sus. Ei au arătat de atîtea ori că săracii, vagabonzii, micii burghezi nu sînt proletari. Tocmai în aceasta stă meritul lui K. Marx : de a fi dat o bună definiție proletariatului, spre deosebire de înaintașii săi Proudhon, Blanqui, Owen, care înglobau în vaga noțiune de „peuple“ o întreagă eterogenitate de elemente. Însuși dl. Sanielevici, la pag. 43 a broșurii d-sale, dă o definiție lucrătorului calificat : „care formează pătura reprezentativă a epocii postbelice, tăria partidului social-democrat și zăgazul contra comunismului nechibzuit“. *(Ibid.,* loc. cit.) Acest proletar — zice d-sa — trăiește bine „ca Morgan ori Stinnes“, are casă aerată și curată, se hrănește cu bucate bune, nu cu mămăligă, are timp liber de recreație, considerație socială, drepturi politice etc.*

Acesta e proletarul, care produce clasicismul, genul cel superior, după dl. H. Sanielevici.

Face parte Istrati din el ? Din biografia sa, ca și din fizionomia și viața tipurilor care le descrie, se vede că el e un muncitor vagabond, care a cutreierat lumea îndeplinind fel de fel de meșteșuguri. Mediul său e acela de port oriental, cu turci, cu greci, mahalagii români etc. E ceea ce Marx a numit „Lumpenproletariat“, tagmă inferioară, neorganizată, ignorată. Însuși dl. H. Sanielevici îi așază în această clasă la pag. 49 : „*Proletarul vagabond* (cel cu Stinnes ?) a învățat franțuzește din clasicii francezi“. Dar la pag. 54, printr-un miracol, îl vedem trecînd în rîndurile proletariatului calificat : „Prin gura lui (a lui Istrati), am impresia că vorbește muncitorimea calificată, clasa reprezentativă a momentului de față“.

În definitiv, e sau nu e proletar calificat Istrati ? De fapt, lucrurile stau așa : dl. H. Sanielevici are în minte imaginea proletariatului din Apus, care trebuie să producă clasicismul cel nou al d-sale ; întîlnește pe dl. Istrati, care nu este proletar apusean, calificat, organizat, „trăind ca Stinnes“, îl decretează însă proletar apusean și reprezentant al acelui proletariat apusean (și dacă e reprezentantul proletariatului apusean, cum poate să mai fie atunci și „cel mai mare prozator român“, mai ales că nici nu scrie în limba noastră ?).

Dar dacă, în adevăr, dl. Istrati este acel clasic, cum vrea dl. Sanielevici, atunci urmează că poți să nu fii proletar apusean organizat, și totuși să fii clasic. Legătura de cauzalitate între proletariat și clasicism dispare în orice caz.

Dar trebuie să isprăvim odată cu șirul inextricabil al contrazicerilor d-lui H. Sanielevici. D-sa a găsit mijlocul de a se contrazice cel puțin de două ori înăuntrul unei contradicții mai mari, așa că trebuie o întreagă subtilitate ca să-l urmărești, subtilitate a cărui „randament“ utilitar e desigur prea mic ca să merite o discuție mai lungă.

Voim numai să mai adăugăm cîteva cuvinte asupra concepției d-lui H. Sanielevici despre artă și estetică.

Se pare că criteriul după care judecă d-sa operele artistice e cel exclusiv moral. Am văzut ce crimă comit scriitorii care nu descriu tipuri de sfinți. Dl. Istrati e mare scriitor fiindcă „stăpînul lui Anghel“ e om cinstit, „Mama lui Adrian o sfîntă“ etc. (p. 44). E un criminal, în schimb, dl. Sadoveanu care n-a inventat popi ardeleni în Moldova. Arta are, astfel, după dl. H. Sanielevici, o menire pedagogică, socială. Ea poate fi întrebuințată cu succes ca profilaxie contra prostituției, crimei, romantismului, pederastiei etc. Ea se poate prepara ca și campania electorală prin rețete și discursuri. „Propag clasicismul de douăzeci de ani“, ne spune dl. Sanielevici. De obicei, propagi ca să convingi. Dar poți convinge pe cineva să fie clasic ? E ca și cum ai vrea să convingi un blond să fie brun. Se poate face aceasta după rețete, după comandă ? Poți lăuda un clasic. Dar să propagi clasicismul ?

Dacă scriitorul are o anumită ereditate, educație, face parte dintr-o anumită clasă, va fi în mod necesar *a* sau *b*, cum rezultă și din dl. H. Sanielevici. Căci d-sa e teribil de determinist, pentru că, spune d-sa, ca cineva să fie clasic, trebuie să fie proletar, organizat etc. Dar dacă nu ești toate acestea ?... A „propaga“ clasicismul înseamnă atunci a propaga să fii proletar, să fii organizat și să-ți creezi — după comandă — anumiți părinți și chiar strămoși. E sau nu e determinist dl. Sanielevici ? După cum se vede, depinde de moment și loc.

Eram copil încă cînd am cetit studiul d-lui H. Sanielevici despre dl. Brătescu-Voinești și de atunci, convins de dialectica critică a acestui articol, am trăit cu ideea că autorul lui *Pană Trăsnea* e un mare scriitor.

După un sfert de secol, dl. H. Sanielevici îl numește pe „marele“ Brătescu pueril, drăgălaș și îndulcit cu zaharină. Voind să arate că nu se contrazice, d-sa citează cu literă grasă niște rezerve care — în adevăr — îți fac impresia că d-sa admira condiționat pe dl. Brătescu, dar peste două cuvinte aflăm că acele rezerve erau o bănuială (nu știm a cui), pe care chiar d-sa însuși o combătea atunci (p. 66). Trucul e evident.

---

* Impresia noastră este că Sanielevici dădea aci mai curînd o imagine a „aristocrației muncitorești“ decît cea a proletarului *pur*, dacă ar fi să luăm în serios afirmația, oricum hiperbolică, despre „lucrătorii calificați“, care ar trăi „ca Morgan ori Stinnes“.

După experiența Brătescu, mă simt astăzi încurcat cu dl. P. Istrati. Ce va spune despre el dl. H. Sanielevici peste două decenii ? Tinerii care cetesc astăzi pe dl. Sanielevici să fie atenți. Cine știe ce surpriză pot avea peste cîțiva ani ?

Căci minunate sînt variațiile clasicismului.

1924

ESTETISM ȘI POPORANISM

Ca în toate țările analfabete, unde mizeria se ascunde subt falduri de mătase, există și în țara noastră un grup de esteți ortodoxi, mai puriști decît tot ce a produs Occidentul în materie de „artă pentru artă“. Esteții aceștia se plimbă pe străzile pestilențiale ale Bucureștiului fără să protesteze ca cetățeni, locuiesc în case unde molozul se macină de umezeală și neglijență în fiecare zi, iar în convorbirile dintre ei se apostrofează familiar și jovial cu cîte-o înjurătură fără eufemism. Fac toate acestea cu conștiința împăcată că nu rănesc majestatea supremă a Artei. Se supără foc, însă, acești impecabili puriști, ori de cîte ori e vorba de literatură. Acolo au întrecut tot Occidentul la un loc în rafinamentul senzațiilor. Legați de trotuarul bucureștean și de cheiurile Dîmboviței fără să fi părăsit o clipă țara, nimeni nu e mai competent să-ți vorbească despre senzațiile rare ale Estramadurei, despre perversitatea sărilor la Toledo, despre visurile cocainei, homosexualitatea lui Verlaine, prostituția din Montmartre. Să nu îndrăznească cineva să amintească despre pitorescul Carpaților (cînd e știut că singuri Anzii Cordilieri sînt frumoși), despre melancolia nostalgică a cîmpiilor Siretului ori Prutului (cînd e știut că numai cîmpia Flandrei merită să fie cîntată), fiindcă va fi fulgerat imediat de trăsnetele esteților români.

De la o vreme încoace, aceste onorabile personagii reproșează *Vieții românești* că îndrăznește să aprecieze autori străini ca P. Valéry sau M. Proust, cînd știut este că acești eminenți scriitori nu pot fi apreciați decît de trustul monopolizant al esteților. Ceea ce acolo poate fi o preocupare legitimă, aici e o contradicție. Adică, cum, mă rog, poate fi compatibil poporanismul (de a cărui esență e vorba mai jos) cu intelectualismul și rafinamentul autorilor suscitați ? Nu mai vorbim despre intelectualism, pe care onorabilii esteți, exclusiv amatori de senzații, l-au repudiat veșnic și deci nu au căderea acum să-l revendice. Dar să ne punem pentru moment, din punct de vedere strict științific, problema : e compatibilă simpatia pentru țărani cu atitudinea pur estetică ?

Nu vom căuta aici o definiție a fenomenului estetic. Putem totuși să spunem că ceea ce impresionează în primul rînd pe un om inspirat de concepția artistică a vieții e un sentiment de echilibru și proporție. Aplicați această constatare la clasele sociale. Un estet va constata imediat că există clase fixate, cu o mentalitate specifică bine închegată, și clase recente, cu sufletul șovăitor, cu apucături neasimilate, cu gesturi care țin ca formă de clasa imediat superioară către care se aspiră, iar ca fond, de clasa imediat inferioară de unde a plecat. Clasele mijlocii, hibride, pline de aspirații brutale, însă ipocrit acoperite, de contraste izbitoare pînă la comic, de veleități nesatisfăcute, suspendate totdeauna între două realități, una de sus, pe care n-o înțeleg încă perfect, alta de jos, pe care o disprețuiesc, nu pot să placă nici unui artist. Clasele circulante poartă cu ele tot ridicolul arivismului, și un estet a zis doar : „Je haïs le mouvement qui déplace les lignes“. Cuvîntul de ordine al urii contra burghezului a fost lansat de puri esteți : Flaubert, Théophile Gautier, O. Wilde, Villiers de l'Isle Adam. Aproape toate operele satirice, tratînd despre ridicolul omenesc (începînd cu *Roman du Renard,* prima satiră, și aceea de origină burgheză), de la Molière și Beaumarchais pînă la Labiche, Courteline și Anatole France sînt șarje la adresa claselor mijlocii. La noi, singurul mare satiric Caragiale și-a bătut joc numai de burghezie.

Gîndiți-vă acum la clasele fixe. Sînt două : noblețea și țărănimea. Lăsăm la o parte pe cea dintîi, fiindcă nu ne interesează acum.

E greu de găsit un element de ridicol la țăran. El nu se deplasează și nu are veleități peste forțele sale. Limbajul și moravurile sale sînt milenar fixate. Nici un contrast displăcut, nici o asperitate. Vechimea lui în aceeași stare, ereditatea profesiei — care face din el un abil tehnician al meseriei pe care o cunoaște, traiul aspru în natura care-l înglobează ca pe un simplu detaliu (și e greu de dovedit artisticește că un element sălbatic al naturii poate fi urît), tragicul sumbru și anonim al vieții, toate acestea fac din clasa țărănească un produs artistic de primul rang.

Arătați-mi în țara noastră ce alt element social ar putea admira un intelectual estet ? Noblețea ? Dar aceasta e în plină disoluție. Burghezia ? Dar lăsînd la o parte principiile teoretice de mai sus asupra urîțeniei claselor mijlocii, e, adică, mai estetic „nea Ghiță“, de la Obor, sălbatec și trivial, decît moș Gheorghe oarecare, potolit, înțelept și plin de o fină ironie ?

Și ca dovadă că e așa, e cazul lui Maiorescu, acest om de gust desăvîrșit, disprețuitor distant al burgheziei liberale, aristocrat în toate, care a scris pagini de entuziastă simpatie pentru țărani. Iar Caragiale, ori de cîte ori a luat subiecte din viața țărănească, a părăsit tonul satirei și al ironiei, pentru a lua pe cel tragic al vieții adevărate. Fapt e că țăranul nu poate fi ridiculizat. Viața lui poate fi ca și aceea a elementelor naturii : impetuoasă, aspră, dacă vreți grosieră. Ridicolă nu poate fi. De aceea, nu există autor satiric care să fi ridiculizat țărănimea. Există unii care au insultat-o — Zola ori Maupassant —, alții, poate, care au urît-o ; nu există scriitori care să fi adunat ridicol din viața de la țară.

Și mai există un alt motiv. Fiecare din noi caută în viață ceea ce-i lipsește : e faimoasa lege a contrastului. Mitocanii vorbesc ca boierii. Pe de altă parte, e prea cunoscut faptul că în Faubourg Saint-Germain limbajul întrebuințat conține în el intenționat țărănisme. Intelectualii iubesc în ascuns o meserie manuală, iar manualilor le place să citească, blonzii iubesc brunele și invers...

De ce nu ar iubi un intelectual rafinat asprimea dură, dar elegantă a vieții de la țară și de ce un om complex n-ar aspira către simplitatea calmă și fecundă a lumii rurale ?

Or, se știe că teoreticienii poporaniști n-au fost țărani, ci burghezi și intelectuali generoși. Pentru cine vrea să înțeleagă, explicația, credem, e clară.

1925

UNITATEA CONSTRUCTIVISMULUI

În fine, și-a spus și constructivismul opinia lui despre noi. Și, bineînțeles, tot prin *Mișcarea literară*, care acumulează toate bunele aprecieri asupra noastră. Bineînțeles, tot printr-un interviu. Acest mod de comunicare a ideilor a fost inventat de către politicieni pentru politiciani. Cutare personalitate marcantă putea să-și „dea cu opinia“, să i se publice fotografia, să ne împărtășească sublima d-sale biografie, adică felul cum mănîncă, cum doarme, cum face dragoste, pentru ca comunul muritorilor să afle ceva din secretul zeilor. Unii cer cu insistență să fie intervievați. Cunosc un politician care protesta că nu e intervievat și el măcar o dată pe lună, ca colegul lui din alt partid. De aici, firește, puterea gazetarilor. Cum majoritatea gazetelor sînt politice, literații se ofileau de gelozie. Imposibil de plasat măcar o fotografie la vreun cotidian politic ! Atunci s-au inventat gazetele literare. Numai că în altă parte, interviurile au un sens și cei care le dau, o anumită greutate. Genul iritabil s-a potolit : poate, în fine, să-și puie în valoare gîndurile și figura, să pozeze marțial ori modest (după genul orgoliului), ca la fotograf. Reporterul a fost chemat de dl. Vinea ori a cerut un interviu, lucrul e indiferent. Vedeți, un simplu incident cotidian, care, însă, e imens prin consecințe, fiindcă s-au schimbat de la această dată înseși premisele istoriei noastre literare.

Nu putem discuta cu reprezentanții constructivismului. Întîi, fiindcă există candori care dezarmează, care încîntă. Așa, de pildă, dl. I. Vinea spune intervievorului său că singura mișcare care contează în istoria literară a ultimilor 30 de ani e aceea a *Contimporanului* (a nu se confunda cu vechiul *Contemporan* de la Iași). Această mișcare e „constructivismul“. Despre natura, procedeele, scopurile acestui curent nu putem ști nimic, fiindcă asemenea practicelor magice, el nu poate fi înțeles decît de inițiați. Limba în care se exprimă nu e nici măcar esperanto (aceasta tot are reguli de gramatică), ci o juxtapunere de fraze, unele nemțești, altele engleze, italiene, rusești.

Cu toată curiozitatea și bunăvoința noastră, textele acestea rămîn literă moartă pentru noi. Un sentiment de mister ne cuprinde, poate ca pe Champollion înainte de descifrarea ieroglifelor. Așa ceva n-am mai simțit de la lectura lui *Scarabée d'or* al lui Edg. Poe. Și acolo e vorba de un tainic alfabet. O șaradă oarecare însă tot cedează, la urma urmei, la o logică de aranjament, care, după ce-ai descoperit-o, ți se pare extrem de simplă. Fi-va la fel, într-o bună zi, și cu constructivismul ?

Poate.

Fericim generațiile viitoare care vor asista la dezlegarea enigmei. Pentru noi, nu ne rămîne — „hélas“ — decît resemnarea. Ne spune însă dl. I. Vinea ori intervievorul său, nu știm care (la *Mișcarea literară* interviurile sînt duale), că superioritatea „constructivismului“ stă în unitatea lui organică. Nu putem controla nici aceasta, fiindcă despre necunoscut nu se poate face nici o ipoteză. Ne întrebăm numai dacă constructivismul român e același lucru cu mișcarea confuză de curente care se cheamă aiurea expresionism, dadaism, futurism, suprarealism etc., etc.

Dacă da, primul gest către unitatea „organică“ ar fi găsirea unui nume comun la atîtea aspecte diferite care au totuși ceva comun : incomprehensibilul.

Ca recenzenți ai mișcării noastre culturale, o altă problemă ne interesează însă aici : nu cumva mișcarea constructivistă poate fi dăunătoare evoluției artistice românești ? Nu întîrzie ea, canalizînd strîmb unele talente, desfășurarea unor energii utile în altă parte ? Cetitorul care vrea să fie informat poate fi liniștit. Constructivismul nu

e mai periculos azi la noi decît erau primii socialiști utopici, Morelly ori Brissot de Warville în secolul al XVIII-lea al Franței feudale. Erau așa de inocente ideile socialiste atunci, încît noblețea, care combătea înverșunat liberalismul burghez, se amuza — lucrul era la modă — reprezentînd în piesele de la Versailles, ca simplu divertisment, idilicele utopii comunitare. De aceea, ne permitem și noi digresiuni asupra constructivismului. Fiindcă, vorba lui Talleyrand : „Ce qui est exagéré est insignifiant“.

1925

DE LA CENACLUL D-LUI M. DRAGOMIRESCU

Cetim în ultimul număr al *Mișcării literare* următoarele relativ la cercul literar al d-lui M. Dragomirescu : „Armonia cenaclului ar fi și mai pronunțată dacă dintr-un anumit colț nu s-ar ridica unele glasuri vulgare a (sic !) unor copii încrezuți, pretinși critici... De aceștia și dl. M. Dragomirescu este copleșit. Mai acum cîteva ședințe, cînd cetea dl. Mircea Rădulescu, însuși dl. Dragomirescu, pătruns de obrăznicia acestora, a fost nevoit să-i amenințe cu excluderea.“

Așadar, nimic nu s-a schimbat de pe vremea studenției noastre. Îmi amintesc — lucrurile acestea încep să fie duioase, fiindcă sînt departe — că și atunci dl. M. Dragomirescu aduna la un seminar pe toți tinerii critici stimulați de bunăvoință. Indulgența d-sale paternă era și atunci infinită. Misiunea acestor seminare era să eticheteze cu o formulă în vreun compartiment diferiți scriitori. Natural, un întreg arsenal de clasificări estetice era pus în joc pentru aceste nevinovate jocuri. Formulele definitive mi se pare că erau admise cu majoritate absolută.

Odată, Maeterlinck a fost consacrat subt eticheta : „mistico-caduc“. Cînd a murit Carmen-Sylva, seminarul a fost convocat de urgență, chiar în aceeași zi, pentru a fixa definitiv titlul literar al nobilei dispărute. S-a căzut de acord asupra caracterizării „lirico-intimă“, fiindcă întrunea mai multe voturi. Toate acestea se treceau într-un proces-verbal, pe care secretarul trebuia să-l citească la începutul ședinței următoare.

În această candidă atmosferă, năvăleau cîteodată, ca și acum, intruși. Se așezau frumușel, cuminți, în ultimele bănci și ascultau cu luare-aminte. Dar la un moment dat, pe cînd maestrul considera, de pildă, pe poetul Gregorian, din cinci puncte de vedere, după cît mi-aduc aminte, al intensității, tonalității, calității și încă alte două, indicate de Wundt, cineva din fund se ridica serios, grav, și se adresa d-lui Dragomirescu :

— D-le Profesor, am de pus o întrebare.

— Ce este ?

— D-le Profesor, au existat haiduci ?

Fidelii se indignau, restul se prăpădea de rîs. Bineînțeles, lucrul nu se consemna în procesul-verbal. *Mișcarea literară* ne povestește că și acum lucrurile se petrec la fel. Și doar de atunci dl. M. Dragomirescu a mai îmbătrînit.

În aceeași ordine de idei, *Ideea europeană*, în ultimul ei număr, se întreabă ce-i lipsește d-lui Dragomirescu ca să fie chemat și el ca ceilalți critici dl. Dragomirescu, cînd este știut că toată lumea îi zice... altfel.

Seriozitate are doar prea multă, de asemeni obiectivitate și bună-credință.

Răspunsul *Ideii europene* e că d-lui Dragomirescu îi lipsește autoritatea. Dar de ce-i lipsește autoritatea ? Curioasă problemă de psihologie. Noi credem că dl. Dragomirescu e prea bun. Cum zice franțuzul, „il est sans malice“. De-aici imensa, creștina d-sale obiectivitate. E așa de bun d-sa, că nici nu face deosebire între valori, ca să nu nedreptățească vreuna. Toate lucrurile stau pe același plan. De aceea, compară pe Sorbul cu Shakespeare, pe Goethe cu Talaz etc... În diferitele vicisitudini care au tulburat cariera d-sale, dl. Dragomirescu a rămas pur, inocent ca Sf. Caterina, după ce a fost violată de bandiți pentru triumful creștinătății.

Dl. M. Dragomirescu nu urăște pe nimeni, în schimb iubește tot timpul : altădată era amorezat de Cerna, Gîrleanu, Sorbul. Acum, de poetul G. Talaz. Și nu doar amor ca la toți oamenii. Un amor subiectivist, acela care creează din nou, cu imaginație, obiectul pasiunii sale. La începutul erei noastre, dl. M. Dragomirescu ar fi intrat de-a dreptul în *Viețile sfinților*.

Mentalitatea noastră orientală și meridională, perfidă și malițioasă, nu poate gusta, însă, inocența pură. Și e un defect, adică o senzație în minus...

Se povestește că ori de cîte ori răposatul Maiorescu era întrebat dacă M. Dragomirescu e un critic perspicace, răspundea distrat : „Da, are o inimă excelentă“. De unde se poate vedea că însuși Maiorescu nu era așa de occidental cum se pretinde.

1925

POLEMICĂ ȘI POLEMICA

Domnul Camil Petrescu, ca și dl. Zarzara al lui Brătescu-Voinești, e licențiat în litere și filosofie. Domnia-sa ține să se știe acest lucru și-l repetă ori de cîte ori are ocazia. Conștient de poziția sa, nu stă de vorbă decît cu titrați de la licențiat în sus. Împrejurările — cer toate scuzele — m-au înzestrat cu două doctorate. Ce să fac ? se întîmplă tot felul de lucruri în viață. Cel puțin poate voi fi astfel pe placul d-lui Camil Petrescu, și calitățile mele academice mă vor face tolerat într-o discuție în care, dealtfel, d-sa m-a introdus cu sila. E vorba de „polemica“ (cine a citit expresiile întrebuințate acolo de dl. Camil Petrescu va recunoaște ușor că e vorba de un eufemism) d-sale cu dl. Topârceanu. Și poate dl. Camil Petrescu nu se va supăra prea tare că mă amestec în vorbă. O polemică, măcar o discuție în plus, e o fericire pentru eminentul publicist bucureștean.

D-sa le caută cu luminarea, e încîntat cînd mai găsește pe cineva cu care să înceapă un mic scandal, desigur, nu fără răsunet. În meseria noastră ingrată, în publicistică, dușmanul cel mai redutabil e tot ignorarea, tăcerea : puţin zgomot în jurul unui nume e totdeauna binevenit ; întîi aude publicul că exişti, pe urmă pălesc de invidie camarazii întru literatură de la cafenea, ceea ce e, oricum, o voluptate, se mai dezmorţeşte spiritul bătăios, care — în viaţă — nu e bine să adoarmă niciodată. În afară de aceste consideraţii de psihologie generală, trebuie să constatăm că dl. Camil Petrescu e foarte tînăr (nu e vorba de vîrstă, nu-i aşa ?). D-sa e nerăbdător, întreprid să vadă publicul admirîndu-i calităţile — dealtfel reale —, să mături într-o noapte toate geniile învechite care mai zvîrl încă umbre inoportune. Ce dracu ? Fiecare la rîndul său. Şi cum românul e mahalagiu, adică se interesează mult mai uşor de o ceartă între literaţi, care e — orice s-ar zice — totdeauna amuzantă, decît de o poezie sublimă, dl. Camil Petrescu a prins această slăbiciune naţională. William James vorbeşte undeva de un tînăr american, foarte cumsecade, dar care avea mania de a face publicul să vorbească de el. A făcut atunci toate poznele posibile, adesea „à contre-coeur“. Dar publicul ca şi presa de acolo, ca şi cel de aici, ca şi cel de pretutindeni, e cochet. Cînd îl provoci, rămîne parcă într-adins mut. Tînărul în chestiune, exasperat de atîta tăcere, s-a hotărît atunci să facă o crimă. Şi a făcut-o. Se raportează că — pe scările eşafodului — ultimele sale cuvinte au fost : „Doamne, presa acestei ţări are de regulat o gravă socoteală cu tine !“

Am provocat o discuţie fiindcă mi-a fost frică să nu exasperez prea mult sensibilitatea d-lui Camil Petrescu.

Vedeţi : pur altruism.

Dl. Camil Petrescu e din oamenii care nu se pot defini decît contra cuiva. Teribil neajuns. Fiindcă atunci solitudinea înseamnă anulare. Închipuiţi-vă că d-sa ar avea nevoie de două ore de singurătate pe zi. Ar urma dou ore de desfiinţare, de întrerupere a personalităţii, a conştiinţei, a vieţii chiar. Duşmanii literari, aşa de perfiz ar putea să profite de acest hibernaj vulnerabil, şi Dumnezeu ştie ce s-ar întîmpla. Nu, dl. Camil Petrescu trebuie să înveţe de a exista şi *în sine,* nu numai *contr* cuiva. I-o spun cu toată prietenia.

Lăsînd gluma la o parte, mă văd silit să-mi apăr poziţia. Dl. Camil Petrescu, în primul său articol din *Cuvîntul liber* contra d-lui G. Topârceanu, mă persiflează indirect că am scris un articol prin care ceream premiul naţional de poezie pentru poetul ieşan. Pentru dl. C. P., Topârceanu nu e decît un umorist. Desigur, gusturile sînt individuale. Dar într-o epocă, într-o generaţie, tot există şi valori obiective, valabile pentru un grup ceva mai mare de amatori de artă. Am scris atunci, în acel articol, deosebind *clasicismul psihologic,* exclusiv temperamental, în genul V. Alecsandri, clasicism care nu e altceva decît expresia directă a unui temperament echilibrat, de cel *estetic,* care reiese nu din însuşiri native de caracter, ci dintr-o anumită elaborare a materialului artistic în momentul creaţiei. Clasicismul estetic poate fi — la urma urmei — procedeul de artă chiar şi al unui romantic. El e un proces excepţional de depăşire, de stăpînire de sine, de critică excesivă, de cerebralism, de filtrare prin extremă afinare a versului, a materiei poetice. Dacă vreţi, clasicismul estetic e romantismul formei perfecte, al expresiei unice. El elimină orice neglijenţă, orice slăbiciune, reprezentînd victoria supremă a artei, a sufletului, asupra substanţei inerte.

Din această familie poetică face parte azi Paul Valéry, cu luciditatea sa perfectă, cu forma sa impecabilă, cu desăvîrşirea sa aproape neurastenică. Să citească dl. C. P. ce scrie Valéry în *Variété* despre versul liber, despre lupta artistului cu imperfecţiunea, despre facultatea critică, intelectuală în poezie.

Din aceeaşi familie face parte — natural păstrînd diferenţele şi proporţiile — şi Topârceanu. Şi la dînsul *tehnica* nu e un simplu instrument, ci *devine ea însăşi o temă de inspiraţie.* A citit dl. Camil Petrescu *Balada morţii* sau *Balada iernii ?* N-a simţit acolo cîtă perfecţiune închide o formă aparent modestă, cîtă eliminare de inutil într-o asemenea concentrare, cîtă izbîndă asupra rezistenţei urîtului ? Dacă a citit-o, cum poate pronunţa, cu atîta uşurătate de adolescent, cuvîntul „umorist“ ? Dacă d-sa are de regulat alte socoteli — polemice, critice etc. — cu dl. Topârceanu, putea să-l atace în atîtea timpuri, dar nu desfigurînd o valoare estetică. Puţină obiectivitate e trebuincioasă totdeauna ca să disociezi valorile. Nu e numaidecît necesar ca să-i spui unui om cu care te-ai certat pentru literatură că e ofticos, urît, pederast, sau mai știu ce. Poezia trebuie să rămînă poezie, chiar dacă te-a supărat autorul, acuzîndu-te — desigur pe nedrept — de plagiat ori de inspirație prea directă din Stendhal.

Fiindcă dl. Camil Petrescu, nu fără un ascuns gînd de intrigă, îl invită în șir pe dl. Topârceanu să ia sfaturi de la mine, fiindcă deci îmi acordă această măgulitoare situație de a fi sfătuitor, să-mi permită să fac acest oficiu, fără nici o supărare și cu toată amenitatea, cu domnia-sa.

Sîntem o generație de sacrificiu, o generație dezorientată în timpuri de tranziție, între valori care mor și între altele care abia se întrezăresc. Pretutindeni, și mai ales în țara aceasta, e sterilitate, neputință, ură, falsificare. Valori reacționare, pe de o parte, escrocherii numite de avangardă, pe de alta, împiedică clarificarea atmosferei noastre literare. Ne-am adunat cîțiva, cu bună intenție, alături de excelentul nostru prieten Filotti, cu gîndul de a introduce în țara aceasta, răscolită de meschinării, de pasiuni mici, de invidie, de ură, puțină lumină europeană. Dar ce lumină și ce europenism mai ales înseamnă expresii ca acestea, pe care d-ta, iubite d-le Petrescu, le întrebuințezi contra lui Topârceanu : „Topârceanu cu o satisfacție de godănac“ ; „Topârceanu are creierul flasc și incapabil de nuanțe“ ; „Comentează cu verva țigănească a chelnerului de provincie“ etc., etc. Luînd asemenea atitudini, nu înseamnă a compromite tocmai ceea ce formează onorabilul program al bunului nostru amic comun Filotti, care — oricum — nu merită de la prieteni prima trădare ? Lasă, iubite d-le Petrescu, d-lui Arghezi procedeele tari, maniera forte : d-sa reușește să fie artist chiar cînd înjură. D-ta n-ai nici temperamentul — fiindcă ești bun, nici mijloacele sale. Și apoi, ce înseamnă această grandomanie de titrat ? Crezi d-ta cu adevărat că Topârceanu nu poate discuta cu d-ta fiindcă nu e licențiat ? Credeam că în generația noastră au încetat asemenea naive grandomanii de semicivilizați. Ai renunța oare d-ta la

o discuție cu Eminescu fiindcă acesta nu avea decît cîteva clase de liceu ? Inteligența și autocultura lui Topârceanu nu întrece ea pe aceea a trei sferturi din doctorii și docenții noștri ? Înseamnă a strica uși deschise ca să te combat pe această temă, dar d-ta trebuie să știi că valoarea intelectuală a cuiva n-are absolut nimic comun cu numărul diplomelor și, adeseori, nici cu acela al cunoștințelor. S-a zis doar, cu cuvînt, că „la culture c'est qui reste après avoir oublié ce qu'on a appris“.

Și acum, o ultimă rugăminte, adresată d-lui C. Petrescu. Îl rog să nu mai înceapă cu mine o interminabilă discuție. Nu simt nici o plăcere pentru răfuieli publice care nu duc la nimica. Polemicele au alt scop decît acela de a ne arăta talentele ori știința. Singurul lor rost e o lămurire. Dacă nu duc la aceasta, la ce bun atîta vorbă ?

1925

STATUL ȘI LITERATURA

Pentru cine își amintește starea de izolare, de mizerie morală în care se găseau scriitorii înainte de război, solicitudinea pe care o arată azi oficialitatea apare evidentă. Meseriașii scrisului, afară de rare excepții, erau considerații ca elemente ori neserioase, ori — în cel mai bun caz — de lux. Se acordau cu ușurință sporuri bugetare pentru toate îmbunătățirile tehnice : o subvenție acordată unui literat, o catedră universitară ori o școală rurală stîrneau totdeauna scandal în onorabilele consilii de miniștri ale vechiului regat, adunate ca să poarte de grijă destinelor țării românești. Tot ce se putea face pentru un Coșbuc, Vlahuță etc. era să li se acorde — mai mult din pomană — o slujbă sau o sinecură la vreun minister. Cînd urma, însă, un alt guvern și cînd la ministerul în chestie venea vreun brav erou electoral în genul lui Radu Mihai, prezența unui scriitor într-un departament serios li se părea o ușurință, poate o ironie, și scriitorul era destituit în douăzeci și patru de ore.

Cariera lor trebuia întreţinută atunci printr-o serie de linguşitoare atitudini adresate despoţilor timpului. Ca şi Racine ori Molière, pe timpul lui Ludovic al XIV-lea, beletristul român, ca să trăiască, trebuia să se alipească, să devie omul de casă al unui Kalinderu ori D. Sturdza. Păstrînd proporţiile, aristocraţia politică şi-a plătit totdeauna luxul unui bufon de curte, închipuindu-şi că, prin aceasta, serveşte arta pură ori cultura superioară. În fond, e mult mai preferabil regimul burghez, în care un Maecena burtă-verde şi „bon enfant" face chefuri cu scriitorii şi le dă cadouri, decît acela al unui guvern absolut, în care tiranul întreţine din milă pe neadaptatul visător de lîngă dînsul, silit să aibă, pentru decoraţia banchetelor ori a saloanelor, lirism şi spirit de porunceală.

Astăzi, solicitudinea colectivităţii româneşti faţă de artă e cu mult mai mare. S-au creat direcţiuni în ministere şi alte instituţii autonome care, direct ori indirect, oferă breslaşilor scrisului tot felul de ajutoare.

Dar cînd în timpurile moderne statul intervine ca să întreţie cu baloane de oxigen viaţa literară a unei ţări, se evidenţiază un simptom foarte trist. Înseamnă anume că mişcarea artistică nu poate trăi prin propriile mijloace. Peisajul e cu totul întristător la noi. Scriitorii — vorbesc de o bună parte dintre ei, şi nu din cei mai mari — îşi consumă timpul şi cariera în anticamerele ministerelor. Privindu-i aşa, fără de public, fără debuşeu, fără întrebuinţare parcă, ei seamănă cu o clasă de funcţionari dezafectaţi. Te gîndeşti numaidecît la miile de birocraţi vienezi, suprimaţi din buget după tratatul de la Versailles. Cînd literatura devine un capitol bugetar, cînd adică se transformă dintr-o liberă activitate spirituală într-o corvoadă financiară pentru stat, înseamnă că realitatea producţiei artistice se apropie de nulitate.

Ca toate transformările sociale din România modernă, scrisul s-a înfăptuit de la artificial la natural, de la imitaţie la realitate. Avem întîi scriitori şi pe urmă public, după cum avem întîi automobile şi pe urmă şosele. Dar publicul nu citeşte. Directorul unei mari case de editură, care a experimentat răbdător şi dezastruos ani de-a rîndul capacitatea de lectură a neamului nostru, mi-a afirmat cu cifre la îndemînă că la o populaţie de şaptesprezece milioane abia se pot recruta *trei mii* de cititori. Şi aceia trebuie să citească din greu pentru toată lumea, adică pentru restul de şaisprezece milioane nouă sute nouăzeci şi şapte de mii ! Dar bieţii oameni se surmenează de la o vreme, şi atunci dezastrul e complet. Salvarea e — desigur — statul, cu bugetul său supraîncărcat. Ani de-a rîndul am voit să avem o industrie. S-au creat atunci patru fabrici de zahăr. Dar ţăranul nostru nu mănîncă zahăr decît la sărbători. Statul, în mod ruinător pentru finanţele sale, a trebuit să întreţie aceste firave organisme cu subvenţii, concesii, preţ minimal etc. Acelaşi lucru se petrece azi cu literatura. Concluzii întristătoare, desigur, dar nu dezesperare. Ne mai rămîne o singură soluţie : faimosul principiu al lui Aristot, după care forma creează fondul, artificialul poate crea naturalul. Ca să înoţi trebuie să intri în apă. Ca să ştii să votezi şi să ai conştiinţă cetăţenească, trebuie să ai votul universal. Pentru ca publicul să înceapă a citi, trebuie să existe scriitori neutilizaţi care să scrie cărţi nesolicitate.

Privind teancurile melancolice din librării, poate, într-o zi, apucat de curiozitate, va deschide şi cetăţeanul una.

Şi poate va fi captivat, fiindcă talent avem, slavă Domnului !

Deocamdată e vorba să se înfiinţeze „consiliul literelor", care va proteja, va susţine cu laude oficiale şi cu recompense morale martirii inutili care sînt scriitorii.

1925

POSTERITATEA CRITICII

Cine deschide tomul al III-lea din *Politiques et moralistes* de Faguet, la articolul *Taine* va găsi definiţia pe care criticul francez o dă despre înaintaşul său, aplicîndu-i tocmai faimoasa sa metodă a găsirii „calităţii fundamentale" şi care e cam următoarea : „La qualité maîtresse de Taine c'est la probité". În adevăr, multă, multă vreme, Taine a fost considerat ca savantul tip german : cinste, simțul responsabilității de idei, conștiinciozitate, meticulozitate. Grațiosul Renan părea un spirit frivol pe lîngă seriosul, adîncul, cinstitul său rival. Barrès, mi se pare, a rupt mai întîi acordul unanim, denunțînd pe pedantul teoretician că nu făcuse călătoriile pe care le descrie în *Voyage d'Italie*.

Pe urmă a venit „cazul Aulard", care a arătat că *Origines de la France contemporaine* mișună de erori voite, de documente trunchiate, altele lăsate pur și simplu la o parte, altele fals interpretate. S-a crezut că pasiunea antirevoluționară alterase un moment spiritul științific al istoricianului.

Dar iată că un profesor de psihologie de la Strasbourg. Ch. Blondel (*La documentation psychiatrique dans „L'Intelligence" de Taine, Journal de Psychologie,* 1924), arată că și într-o lucrare de psihologie pură, în *De l'Intelligence,* unde interesul sau prejudecățile politice n-au ce căuta, tehnica savantului Taine e din cele mai neglijente. Referințe incomplecte, fără să conțină indicații de ediții, titluri deformate, erori de indicații bibliografice, citații inexacte sau rău traduse, informații rău înțelese ori rău utilizate fac din opera sa un document psihologic utilizabil doar cu mare precauție. Blondel ajunge, documentat, la concluzia : „l'on peut s'appeler Taine et faire d'assez mauvais ouvrage".

La douăzeci de ani distanță numai, ne întrebăm ce devine axioma lui Faguet : „Taine, c'est l'esprit de la probité" ?

1926

CRITICĂ PSIHOLOGICĂ ȘI CRITICĂ ESTETICĂ

Într-un recent articol asupra lui Sainte-Beuve (opera postumă a acestuia *Mes poisons* a stîrnit o mare vîlvă), publicat în *Adevărul literar,* dl. P. Zarifopol reia discuțiunea între critica psihosociologică, care explică opera de artă prin biografia autorului (fatal influențată de mediul social în care trăiește), și cea estetică, care degajează în sine procedeul și mecanismul creator al artistului. Cea dintîi, care adesea cade în simple mahalagisme din viața autorului, în foarte vagă legătură cu opera, i se pare cu mult mai comodă și mai facilă. Pe cînd găsirea specificului estetic, a ceea ce face farmecul unic al operei, e cu mult mai greu de găsit. Acum vreun an, s-a publicat și aici, la această rubrică, o notă intitulată *Biografie,* care susținea idei apropiate celor ale d-lui P. Zarifopol. Dar d-sa pare a crede că critica psihologică e inutilă, că luminile pe care le aruncă ea sînt suspecte. E adevărat că arta e un moment excepțional în viața artistului. Față de meșteșugul său cotidian, e o zi de sărbătoare, foarte puțin asemănător cu ceea ce e de obicei artistul, adică un simplu om. În momentele sale de creațiune, un autor e mai puțin om și mai mult artist. Opera are o valoare estetică în sine, ea se dezlipește de viața artistului ca să-și trăiască singură mai departe destinul propriu. Realitatea ei e autonomă și merită să fie înțeleasă independent. Punctul de vedere pur estetic se afirmă cel mai legitim. Toate acestea sînt într-o anumită măsură perfect adevărate. Dar să nu exagerăm.

Cum va proceda esteticianul pur ? Va analiza și indica procedeul de creație al artistului, se va menține la chestiuni de „métier", așa, de pildă, cum a făcut pentru pictură E. Fromentin sau Baudelaire, adică va comenta opera pur profesional. Dar ce înseamnă tehnică ? Un grup de senzații, de imagini vizuale ori motrice, și toate acestea colorate de o anumită specificitate individuală. Cutare, după propriul său temperament, vede pur retinian ca Cézanne, insistat și conturat ca Ingres, fluid și vaporos în felul lui E. Carrière. Unul, după energia specifică a ochiului, sau după o particulară optică de contrast, vede mai mult într-un anumit verde, albastru ori galbăn. Psihologia contemporană cu drept cuvînt crede că structura sufletească e un tot indivizibil, colorată pînă la cele mai elementare senzații de o tonalitate individuală. A degaja o tehnică din punct de vedere estetic înseamnă a indica ceea ce e unic în legile sufletești după care se încheagă creația. E același individ acela care bea cafea ori fumează tutun de un anumit gust, se culcă la o anumită oră, are anumiți prietini etc. cu acela care creează o operă de artă. Integralitatea vieții sufletești e indivizibilă și diferitele ei funcțiuni — *interdependente. Unele se* explică prin altele fiindcă formează un tot unitar. Nu se poate separa prea mult creația de restul vieții fără să cazi în pură abstracție.

Dar oare *estetica operei* nu e pînă la un anumit punct și *estetica personalității ?* Mai puțin concentrat, mai vag, mai amestecat cu alte influențe, un om are aceleași calități și defecte *estetice*, în viață ca și în operă. Unul e spiritual, dar vulgar, meschin, dar lucid, altul sentimental și de prost-gust, ori cerebral și uscat, ori generos și spontan. Toate acestea au aproape aceeași semnificație și în viață și în operă. Caracterul e același cu diferite modificări. Nu poate fi altfel.

Un exemplu ne va lămuri mai bine. Iată grafologia. E o disciplină azi științific verificată. Oamenii care-și schimbă personalitatea în urma unei boli își schimbă și scrisul. Pe de altă parte, nu e vorba aici decît de senzații, adică de ceea ce e mai impersonal în om. Dar dacă caligrafia ne trădează caracterul frumos ori urît, de ce nu ni l-ar trăda creația artistică ? De fapt, opera e o anumită caligrafie. Din ea se poate ceti fondul sufletesc, și invers. În fond, aptitudinea către frumos are două fețe, una interioară, neexprimată, virtuală, și alta exprimată, realizată estetic, după cum lentila are o față convexă și una concavă. Gesturile cotidiene ale unui autor par că nu seamănă cu plăzmuirile lui artistice : sînt mai impuse și mai împrăștiete. Mai intră poate și alte influențe, care le derivă. Pentru un ochi ascuțit și sagace, ele au, însă, același gen de urît ori frumos ca și cartea care a scris-o ori desenul pe care l-a creionat. S-a făcut puțin pînă acum estetica personalității, adică interpretarea — din punctul de vedere al gustului — al acțiunilor cuiva. Mi se pare că romanii aveau pentru caractere o anumită estetică (e drept, foarte îngustă) și anumite civilizații feudale la fel.

Bineînțeles, nu e nevoie pentru aceasta să cazi în mahalagisme ori în detalii biografice inutile atunci cînd comentezi o operă de artă. Ca în toate, e chestie de mai mult ori de mai puțin.

1926

CRIMA D-LUI P. ZARIFOPOL

Nu e un secret pentru nimeni stima pe care o avem pentru dl. P. Zarifopol. Am scris-o și motivat-o aici în diferite rînduri cu diferite prilejuri. O singură imputare avem de făcut d-lui P. Zarifopol. Dar aceea e așa de gravă, încît, după cum vom vedea îndată, ia proporția unei crime.

Iată despre ce e vorba.

În nimic nu s-a afirmat mai evident mitocănia speriată și „epatată“ a unei părți din critica și intelectualitatea noastră (sărmani mahalagii introduși brusc în salonul unui boier) decît prin scandalul pe care-l fac cu „estetica“. Bieți suburbani balcanici, acești critici tremură de a nu fi considerați lipsiți de finețe și maniere. Și atunci strigă toată ziua pe toate tonurile că sînt esteți. Simplismul lor intelectual e așa de primar, încît au ajuns să creadă că estetica e o „esență“, o „substanță“ aparte, dezlipită și ferită de viață, concepută abstract, în afară de temperamentul, de mediul, de firea celui care creează. Mai mult decît atît : estetica e obligatorie, ca și serviciul militar, pentru toată lumea. Te preocupă alte probleme, ai alte puncte de vedere, altă meserie și nu-ți arde de glumă, ești inginer, medic ori judecător și nu vrei să-ți deformezi meseria prin prisma estetică, adică nu vrei să faci poduri, să scrii rețete ori să dai verdicte stilizate și strălucitoare, ești numaidecît dat afară din rîndul oamenilor subțiri și chiar dintr-acela al oamenilor cumsecade. „Estetica“ e singura realitate, singurul punct de vedere, singura substanță pură, nealterată de petele vieții comune. Sîntem prăpădiţi, topiţi de atîta estetică. În nici o ţară din lume — *et pour cause* — nu se face atîta alchimie a frumosului. Aici la noi, la gurile Dunării, în patria unde săpunul nu e necesitate (mai ales pentru intelectuali !), unde morala e echivalentă cu prostia, unde înjurătura bonomă şi socială te răcoreşte de orice stare de nervi, s-a constituit minunata insulă utopică a esteticii !

Şi încă ceva şi mai comic. După ce am fost asurziţi de aceşti critici, care ne asigurau pe cuvîntul de onoare ori pe mormîntul părinţilor că ei şi numai ei sînt singuri esteţi, ne-a fost imposibil să vedem şi noi o singură dată în ce constă acea „estetică". Căci onorabilii deţinători ai acestui elixir secret nu s-au trădat niciodată. N-au scris un rînd, o mostră cît de mică în care să-şi aplice eminentele principii. Promisiuni şi iar promisiuni. Atîta tot.

Cînd scriu, scriu ca toată lumea şi de obicei, ca să fiu drept, ceva mai prost. O proză banală sau forţată, plicticoasă ca o zi de ploaie, nulă ca o compensaţie, în care ai multe dificultăţi să poţi găsi cel mai mic germen de idei, de stil ori de talent. Cîteodată simple verdicte : cutare e genial, cutare e idiot, fără nici o explicaţie, fără nici o motivare, ca să învăţăm şi noi cum procedează în laboratorul lor secret aceşti mistici cercetători. Un simplu belfer de liceu cînd analizează o poezie în clasa a VI-a după tipicul cunoscut face mai multă estetică decît dumnealor.

Aşadar, ca să ne rezumăm, aceşti stimabili literaţi au afirmat, au decretat că sînt esteţi. Şi o cred. Şi sînt fericiţi. Dl. M. Dragomirescu a decretat că d-sa a desfiinţat toată critica de la Sainte-Beuve încoace. Un alt şef de ceaiuri literare revendică pentru el această glorie. Nu se gîndesc un moment să ne scoată din încurcătură, scriind o dată, măcar o dată, un articolaş cît de mic, cît de redus, unde să-şi aplice metoda şi punctul de vedere, cu toate că sînt destul de darnici cu coloanele unor fiţuici. Situaţia lor era, astfel, ca să zic aşa paradoxală, ca să nu zic amuzantă.

La acest episod al istoriei esteticii române, se poate plasa intervenţia salvatoare a d-lui Zarifopol. Pînă atunci li se demonstrase acestor spirite subtile, subt toate formele, că Estetica nu e o esenţă scoborîtă din cer, că creaţia artistică face parte dintr-o personalitate care e de obicei mai complectă decît momentul artistic etc., etc, lucruri pe care le ştiu şi de care ţin seama toţi oamenii care pot gîndi, de aici sau din Apus şi chiar şi simplii oameni de bun-simţ. Li se arătase copios mai ales că critica literară este ceea ce este, adică ceea ce au făcut-o marii săi reprezentanţi : Sainte-Beuve, Taine, Matthew Arnold, Lemaître, Brandes etc. Toţi aceştia, însă, întrebuinţează toate explicaţiile pentru fenomenul literar de la biologie şi sociologie pînă la psihologie. Cîteodată, cînd trebuie, fac şi analiză tehnică, adică ceea ce se cheamă metodă estetică. Dar numai cînd se prezintă ocazia, şi nu obligator, fie că se potriveşte ori nu. Critica, aceea adevărată, adică aceea care *există*, îşi împrumută mijloacele de unde poate. Toate acestea le-am repetat cu sentimentul că emitem mereu truisme.

Dar rasa esteticienilor nu e caracterizată nici prin percepţie iute, nici prin gust pentru idei. Ei se mulţumesc să se cramponeze de afirmarea acestei sărmane obsesii. La urma urmei, însă, toată această cohortă de admiratori ai frumosului pur nu mai era luată în serios de nimeni. Oamenii treceau şi zîmbeau : înţeleseseră masca sub care se deghiza nulitatea. Atunci, dl. Zarifopol le-a dat o mînă de ajutor. Adept justificat al concepţiei estetice, d-sa a reuşit să scrie articole totdeauna interesante şi profunde servind acest punct de vedere. Cineva se ţinuse de cuvînt şi-şi ajustase metoda concepţiei. D-sa, e drept, a strigat mereu estetică, dar a şi făcut estetică. Şi mărturisim că nu înţelegem deloc de ce a făcut atîta vîlvă dl. Zarifopol cu Estetica. D-sa era doar capabil să facă aşa ceva. A dovedit-o. N-avea nevoie, deci, să strige mereu necesitatea esteticii pentru ca să zvîrle praf în ochii lumii. Dar dl. Zarifopol nu s-a gîndit la consecinţi, care sînt grele. Gestul său justifică atitudinea tuturor neofiţilor, tuturor ignoranţilor, tuturor netalentaţilor, tuturor celor lipsiţi de inteligenţă !

Un om inteligent, şi totuşi „estetician" !

Cu vîlva făcută de d-sa se vor împăuna toţi scribuleţii desconsideraţi, toţi elevii de liceu repetenţi, toţi respinșii de la conservator sau de la școala militară. Cu toții vor găsi refugiu în estetică, care-i va primi cu brațele deschise, de data asta fără examen. Căci această „alma mater“ e adînc îngăduitoare cu fiii ei. Acest om inteligent și solitar va deveni regele lor aclamat. Elogiile și osanelele lor îi vor tulbura liniștea și nervii. Vor trece munții și-l vor dezmierda în fiecare seară. Și va muri de plictiseală poate. Dar crima e comisă.

Noi ceilalți, sărmanele sale victime, vom auzi încă și mai insistent melopeea searbădă a esteticianilor, mai virulenți încă, mai încurajați prin atitudinea d-lui Zarifopol. Conștiința sa e apăsată de un greu păcat și somnul său nu poate fi ușor.

1927

PENTRU DL. PAUL ZARIFOPOL

La o notiță publicată în acest loc, în numărul trecut, al cărui sens clar și direct n-a scăpat nimănui, dl. Paul Zarifopol răspunde cu susceptibilitate exagerată, cu o enervare nepotrivită printr-o altă notiță din *Adevărul literar*. Presimțeam de mult că firea ascuțită, de fin artist, a d-lui Paul Zarifopol trebuie să fie subiectivă peste măsură. Să-mi mai permit încă o ipoteză explicativă ? Dl. Paul Zarifopol trăiește izolat. Simțul său social se dezadaptează de la ajustările necesare conversației, care-și permite, cîteodată, în obiceiul oamenilor civilizați, și cîte o glumă inofensivă.

Mi se pare că notița mea nu avea de ce să-l supere pe dl. Zarifopol. În rezumat, ea arată cum pot fi folosite și compromise ideile unui om inteligent. Dl. Paul Zarifopol are destulă experiență ca să știe că ideile noastre nu-și ating totdeauna scopul pe care-l urmărim.

Iată, de pildă, un bogătaș, a cărui succesiune e destinată să întreție creațiunea unui spital. După cîteva decenii, succesiunea sa ajunge să servească (lucrul s-a întîmplat) o casă de prostituție. Bacșișul a avut la început un scop filantropic, apoi a devenit un instrument de corupție. Un proprietar donează țăranilor de pe moșie o serie de terenuri pentru construit case. Dar peste cîțiva ani terenul se surpă în mare cu case și cu oameni (cazul e descris într-un roman de Johan Bojer). Un altul refuză să gireze o poliță unui amic vițios, crezînd că-l lecuiește de patimă, dar acesta se sinucide, fiindcă banii îi trebuiau pentru o datorie de onoare. Dl. Paul Zarifopol susține critica estetică și o ilustrează cu remarcabile aplicații, și tineri neofiți înțelegînd lucrul pe dos fac din el o propagandă caraghioasă de un amuzant radicalism, interzicînd bărbaților să-și sărute nevestele, inginerilor să construiască poduri ori băcanilor să vîndă cafea altfel decît estetic.

Toate acestea în filosofie formează o lege, pe care Wundt a botezat-o „heterogenia scopurilor“. Firește că dl. Zarifopol nu e responsabil decît indirect și involuntar de prostia celorlalți. Tot ce putem să-i reproșăm e doar imprudența și necunoașterea mediului în care scrie.

Ceea ce ne-a surprins, însă, e că dl. Zarifopol, un așa de sever vînător al tuturor strîmbăturilor, al „grimaselor“ unei culturi firave, care abia acum se înfiripează, un așa de aspru cenzor al tuturor „mofturilor“ culturale și spirituale, n-a băgat de seamă că una din cele mai savuroase probe de moftangism mahalagesc e tocmai această estetomanie națională, sub forma în care ne-o prezintă anumite școli literare și estetice. Tocmai observației d-sale așa de ascuțite să-i scape un subiect așa minunat de ilustrativ ! Și tocmai fiindcă iubește așa de mult estetica, era cel mai indicat s-o apere de tristele contrafaceri sub care e prezentată la noi. Pe noi, ceva mai puțin amorezați de estetică, ne distreează puțin (ca să fim mizerabili) halul în care au adus-o adepții români. Dar pe dl. Zarifopol ! Să privească cu atîta indiferență denigrarea unui idol ?

Dar dl. Paul Zarifopol nu avea, încă o dată, de ce să se supere de o notiță, nu numai inofensivă, dar și mult amabilă.

Astfel, sînt greu de priceput aprecierile sale aşa din senin sau căutate cu laborioase asociaţii (spuse pe un ton a cărui forţată obiectivitate şi linişte maschează cu greu iritarea) asupra „je m'enfichismului" meu sau asupra caracterului meu glumeţ (noroc de el în asemenea împrejurări !). Aprecieri interesante, desigur, dar fără nici un raport cu discuţiunea în chestie.

Toate acestea ne amintesc o întîmplare. Două studente de la Facultatea de ştiinţe discutau într-o zi aprins pe stradă o gravă problemă ştiinţifică, mi se pare darwinismul. Şi amîndouă argumentau cîte o teză contrară. Una din ele opunea probe din ce în ce mai decisive pentru poziţia sa. Atunci cealaltă, enervată, roşie, a găsit un minunat răspuns : „Aşa îmi trebuie mie dacă stau de vorbă cu o ofticoasă". Oricare ar fi gravitatea apucăturilor mele sufleteşti, ele ar fi putut fi discutate poate şi cu altă ocazie decît cu prilejul problemei criticii estetice.

1927

ŞTIINŢA LITERARĂ ŞI PSIHOLOGIA MODERNĂ

Tinerii ferventi admiratori ai unei estetici pure nu sînt totdeauna oameni cultivaţi. Li se întîmplă, astfel, ca ori să descopere America după Columb, ori să invoce prestigiul străinătăţii în favoarea lor, numai din un zvon necontrolat. Am spus de atîtea ori că nicăieri nu se face atîta ştiinţă a frumosului într-un fel aşa de radical ca la noi. Aici am întrecut pe toată lumea.

Mai spuneam altădată că, în mod natural — şi deci şi ştiinţific — nu se poate izola atitudinea estetică de celelalte facultăţi sufleteşti spre a forma o esenţă abstractă aparte, fiindcă personalitatea umană formează o sinteză, un tot indivizibil. Pentru complectarea instrucţiei acestor tineri neinformaţi voi rezuma aici, în cîteva cuvinte, un articol al lui Friedrich Rainz, *Ştiinţa literară şi psihologia

nouă,* apărut în revista de istorie literară *Euphorion,* nr. 2, 1927.

Ceea ce domină azi ca tendinţă principală în psihologia contemporană e ceea ce se cheamă *psihologia structurală.* Această concepţie consideră sufletul ca o structură individuală, ca un tip determinat specific. Toate actele sufleteşti, de la percepţie la gîndire, se resimt de această coloratură generală a personalităţii. Sîntem departe de psihologia facultăţilor, ori de atomismul asociaţionist care credea că sufletul e o colecţie, o juxtapunere de elemente — senzaţii, idei, imagini —, şi nu o realitate bine închegată, formînd o individualitate. Această concepţie duce azi la caracterologie, la tipologie, la psihologie diferenţială. Fiecare individ e o realitate sui-generis indivizibilă.

Aceste concepţii generale au avut puternice influenţe asupra esteticii şi ştiinţei literare germane. Numele cele mai cu autoritate astăzi în acest domeniu : Oskar Walzel, autorul manualului *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* Gundolf, autorul celei mai bune monografii despre Goethe, Bertram, cu al său *Nietzsche,* Simmel, Cysarz *(Istoria literaturii ca ştiinţa sufletelor),* Unger, Stefansky ţin seamă de acest punct de vedere. Ei sînt mai mult ori mai puţin influenţaţi de Dilthey, care cerea de bază criticii literare nu numai o seacă analiză a operii, dar şi o înţelegere comprehensivă, intuitivă a omului, în totalitatea sufletului său.

Consecinţele acestui mod de a vedea sînt enorme pentru diferitele probleme de detaliu ale ştiinţei literare.

În ce priveşte *biografia.* Vechile biografii erau de multe ori o juxtapunere de elemente eterogene, fără prea multă legătură între ele. Nu se desena personalitatea, *forma* spirituală a autorului. Toţi biografii lui Goethe pînă la Gundolf nu ne reprezentau individualitatea acestuia, pierzîndu-se în amănunte, ca ceva total organic, ca un tot închis, cu necesitate devenit ceea ce este. Viaţa şi opera lui Goethe, în expunerea lui Gundolf, apar ca două atribute diferite ale uneia şi aceleaşi substanţe.

În ce priveşte grupurile din istoria epocilor literare, vechea *Mosaikliteraturgeschichte* le consideră ca *agregate,* nu ca *forme colective,* compuse din indivizi diferiţi, parcă adunaţi la întîmplare. Aşa a fost cu istoricii romantismului. De la cartea Richardei Huch avem, în fine, o lucrare care ne prezintă acest grup ca un tot organic.

Noţiunile de stil epocal, de stil regional, de stil naţional pleacă din aceeaşi tendinţă de a deosebi aspecte unitare, organice ale vieţii literare. Esteticienii germani merg aşa de departe, încît pretind că — citez textual — „determinarea unităţii vieţii individuale este expresia unităţii structurale a sufletului grupului" (O. Walzel, *Analytische und synthetische Literaturforschung).*

Orice talent individual sufere astfel legea structurii superioare lui, care e stilul epocii ori al naţiunii din care face parte — al formei colective superioare care o conţine. Această ierarhie de structuri, cele mai generale conţinînd şi explicînd pe cele mai speciale, e considerată astăzi în Germania — ţara clasică a speculaţiei estetice — ca metoda cea mai legitimă. Ea e aplicată şi în artele plastice. Wölfflin a putut cu ajutorul ei să constituiască celebrele sale unităţi de stil în cunoscuta sa *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.*

Ideea aceasta de unitate şi de totalitate a fost împinsă aşa de departe, încît e aplicată chiar şi la determinarea *genurilor literare.* Se spunea, de pildă, mai înainte că balada e un amestec de epic şi liric : formă lirică şi conţinut epic. Se tinde azi să se considere balada ca un gen propriu, cu legile sale specifice, cu stilul său particular. Stilul fiecărui gen literar e ceva special şi autonom. El are coloritul său individual. Nu mai procedăm azi prin adiţiune de fracţiuni, şi Hartl a arătat că fiecare gen literar ori artistic are motivaţia sa psihologică specială. Cu atît mai mult aceste consideraţii sînt valabile pentru estetica generală.

Producţiile sufleteşti sînt opera sufletului întreg, al totalităţii noastre psihice. O operă de artă se resimte de toate convingerile şi sentimentele artistului, de la cele etice şi sociale pînă la cele pur artistice. A diviza sufletul pe facultăţi înseamnă a continua erezia vechii psihologii.

1927

UN INCIDENT ÎNTRE ESTEŢI

Ani de-a rîndul o subţire şcoală estetică din Bucureşti a dat, în dreapta şi în stînga, lecţii de eleganţă. Aceşti „arbiter elegantiarum" ne învăţau, de sus, maniere frumoase, superbe atitudini eterice şi dezinteresate de contemplaţie eminent artistică. Din colţul nostru „anestetic", incriminaţi de oribila grosolănie de a fi confundat o clipă etnicul cu esteticul, nici nu suflam de frică să nu fim prinşi iarăşi cu vreo greşeală de gust. Cînd ceteam — plini în acelaşi timp de admiraţie şi invidie — dările de seamă ale unor elegante şi prea „fashionable" ceaiuri literare din Bucureşti, lăsam imaginaţia să vagabondeze visătoare la acel cuib de supremă distincţiune şi ne închipuiam relaţiile dintre fericiţii care participau, animate de cele mai subţiri moravuri „Régence". Romantici şi provinciali, vedem ca în vis reverenţe, subtile formule academice, graţioase etichete şi cîte şi mai cîte delicioase şi rafinate precauţiuni de politeţă, amenitate şi cochetărie.

Dar într-o zi crudă, pe neaşteptate, ne-a fost dat să asistăm la zdrobirea visului nostru. Un membru al cenaclului, supărat că şeful n-a putut să-i treacă un volum la editura Casei Şcoalelor, l-a atacat vehement într-o revistă. Un critic din acelaşi cerc, devotat şefului (care ne denunţă şi motivul supărării celuilalt) i-a luat apărarea. La care, poetul modernist, mai vehement încă, i-a răspuns. Apoi iarăşi criticul etc. Iată ce scria poetul modernist : „În aceeaşi foaie, P.C., un misterios orificiu al «Sburătorului», anunţă alarmist şi bufon : atentatul literar... Cît priveşte şubredul şi mercenarul condei..." Iată acum ce răspunde criticul modernist : „Încercînd să reducă fiinţa poeziei la maniera sa poetică din urmă, frazele critice... sînt doar aruncături strîmbe de vorbe printre dinţi, ca ţîşniri de spută, prezentate drept critică de idei".

Dar consternarea noastră ajunge la culme cînd găsim că într-o discuţie pornită pe chestiuni de gust, relativă la poezia pură, combatanţii esteţi se caracterizează mereu cu atribute antropologice, depănîndu-şi respectiv originile, făcînd, cu alte cuvinte, o gravă confuzie între „etnic şi estetic". Căci iată ce spune poetul estet despre

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

criticul estet : „Curios de românism, dar încă incompetent... prieten israelit... cu fața sufletului încă siriană... țap impenitent... etc.“ Și criticul, ca să puie lucrurile la punct și să repare probabil greșala, îi zice celuilalt, caracterizînd o altă origine etnică mai brună : „Balaoacheșul egiptean din Balcani este incapabil să-și miște altfel mintea decît între înjurătură și formulă“.

Astfel, încurcătura și stupefacția noastră sînt extreme. Așadar, maniere frumoase și estetică numai duminica, pentru musafirii din salon. În dos, în sufragerie, în viața cotidiană, realități naționale ca la ușa cortului, cum se cuvine și se practică copios în țara noastră. Și cînd spunem aici că toată această distincție e o pură mitocănie fardată cu artă ! În orice caz, iată o temă în care ascuțitul spirit critic a d-lui P. Zarifopol va ști să deosibească „grimasa“ de realitate.

1927

CONFUZIUNEA VALORILOR

Deschideți un jurnal sau o revistă de a noastră și veți putea ceti oriunde : „Marii noștri scriitori Mihail Sadoveanu, Radu Cosmin și Rebreanu...“, sau, ca să luăm dintre cei decedați : „Eminenții oameni de stat de pe vremuri, M. Kogălniceanu, Generalul Tell și Ion Brătianu“, sau vorbind de critică : „Marii noștri critici : G. Ibrăileanu, E. Lovinescu și Mihail Dragomirescu“...

Ce ați zice dacă ați ceti într-un jurnal englez : „Marii noștri scriitori Shakespeare, Conan Doyle, Dickens...“ sau într-unul german : „Marii noștri compozitori Wagner, Beethoven și Franz Lehar...“ și așa mai departe. Toată lumea e nedumerită cetind astfel de lucruri. O primă constatare care se impune e că, înainte de război, criteriile după care se judeca un lucru și ierarhia în care era așezat erau cu mult mai fine și, în orice caz, mai conștiente și mai orientate. Războiul a încurcat totul. Nietzsche, asfixiat de permanența metodelor și criteriilor tradiționale, a cerut cîndva o „răsturnare a tuturor valorilor“. În Germania lui Nietzsche era prea multă tradiție în aprecieri. La noi, e curată anarhie. La urma urmei, am admite orice punct de vedere în valorificare. Cu o condiție însă : ca acest punct de vedere să se mențină consecvent pînă la capăt.

Dar cînd cineva enumeră printre marii poeți pe T. Arghezi, pe Eminescu și pe Vasile Militaru, de pildă, atunci sîntem în haos. Aprecierile la noi se fac așa de arbitrar, încît îți provoacă totdeauna cel puțin surîsul. S-au publicat în ultimii ani în literatură lucruri absolut remarcabile ale unor autori tineri nu prea cunoscuți. Să cităm, printre altele, două : *Voica*, romanul d-rei H. Stahl, și *Popi* de Theodor Scorțescu. Prea puțini le-au observat și mai puțini au scris cîte ceva despre ele. Cine a comentat cum trebuie, atunci cînd au apărut remarcabilele studii de ținută europeană ale d-lui Ibrăileanu : *Creație și analiză* sau articolele despre Eminescu, sau studiile mai vechi despre *Caragiale* sau *Marcel Proust* ale d-lui P. Zarifopol ?

Au trecut pur și simplu neobservate. În schimb, cîte „capodopere“, pe care nu le știe nimeni, au fost preamărite și vestite profetic. Publicul nostru a auzit, știe, după un prestigiu stabilit de o stare de opinie publică, că *trebuie* să-i placă M. Sadoveanu, L. Rebreanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu. Și atunci îi cetește mașinal, de la ediție la ediție. Dar ca să le controleze operele, să știe diferența de la un roman la altul, să înțeleagă de ce unul a reușit și altul nu, aceasta e prea mult.

Și ca în literatură, în toate domeniile la fel.

Vedem la aceasta o serie de cauze. Mai întîi, domeniul publicisticii a fost invadat de o serie imensă de nepregătiți. Tot ce se cere e oarecare facilitate la scris. Înainte se cerea și oarecare cultură, puțina deprindere cu capodoperele spiritului omenesc. Căci, după cum a spus undeva A. Thibaudet, gust înseamnă cultură.

Numai comparînd și aprofundînd producte spirituale mari, poți înțelege și gusta altele mai mici. Dar cărturarii nu mai scriu în România. Scriu, în schimb, din simplă meserie, o serie de publiciști, adolescenți și ignoranți. Aceasta fiindcă lipsește sancțiunea unei autorități și a unei instituții de valorificare. Și cauza cauzelor, autoritatea și sancțiunea nu există, fiindcă nu există *tradiție* consacrată. Totul stă în alcătuirea moravurilor noastre publice de unde lipsește *conștiința* și sentimentul răspunderii. Fiecare bea o cafea ori bere cu un prieten. A doua zi se simte dator să-l laude și să-l compare cu toate geniile omenirii. Totul se aranjează la cafenea și, fără pic de rușine, ne lăudăm numai familia sau prietenii. Și doar ar trebui ca criticul cînd scrie să se simtă în aceeași stare de spirit ca preotul ori magistratul. Fără de aceste virtuți nu vom înjgheba niciodată o cultură proprie și ne vom zbate mereu în ghiarele anarhiei.

1930

DECĂDEREA FORMELOR

În cartea sa asupra rîsului, Bergson, pentru ca să evidențieze teoria sa, după care comicul e o aplicare a unui fenomen mecanizat pe un fond viu, povestește o anecdotă caracteristică pentru formalismul excesiv al mentalității birocratice. Un vapor naufragiase undeva aproape de coastele Bretaniei. Un călător care știa să înoate s-a dezbrăcat, a sărit în apă și — cu mare greutate — sleit, gol și înfrigurat, a ajuns la țărm. Dar abia a pus piciorul pe pămînt, iată că a și sosit vameșul. Și cu o voce de o rară candoare a invitat numaidecît pe omul în pielea goală la vamă să spuie dacă n-are ceva de declarat. Imbecilitatea beoțiană a automatismului funcționăresc, desigur. Dar și semn al unei epoci în care legile erau legi și formele forme. Astăzi, în cele mai rigide țări legea a încetat de a mai fi un postulat axiomatic, sacrosanct, un principiu de esență divină, care trebuie acceptat așa cum este, fără interpretare posibilă. Legea a devenit azi aproape pretutindeni un pretext de discuție. Apelurile sînt multiple și jurisprudențele infinite. Am putea deosebi două tipuri de civilizație : civilizație cu legi și civilizație cu jurisprudențe.

Vechiul drept roman, rigid, autoritar, imuabil, a însemnat domnia nezbuciumată a formalismului. Dreptul roman din ultimii ani ai imperiului a fost invadat de buruienile controverselor, al exegezelor. „Jus gentium“ larg și umanitar a înlocuit legea civilă implacabilă și definitivă a vechilor timpuri patriarhale.

Țările și epocile bine închegate, unitare și organice posedă puternice osaturi juridice. Cum apare criza în drept, apare și stigmatul transformărilor, decadențelor ori revoluțiilor. Juridicismul e barometrul stabilității lor, diagnoza solidității societăților. Astăzi dreptul nu mai are prestigiu. Majestatea imuabilă a statuilor legate la ochi, care împart fără slăbiciune și fără umanitate legea, nu mai impune nimănui. Conduita juridică ne apare ca ceva perimat, găunos și sclerozat. Ca ceva contrar vieții, contrar realităților vii, mereu schimbătoare. Și fiindcă cadența istoriei e accelerată, pînă a lua și răsuflarea omenească, nu mai avem ce face cu codurile, bune pentru relații astăzi depășite. E adevărat că flora abundentă a legiuirilor speciale îneacă, acopere cu totul utilitatea codurilor rămase doar ca îndreptare vagi și generale pentru principiile fundamentale ale mentalității juridice. Ele nu mai oferă azi decît exemple, analogii de cum ar trebui să se judece. Puțină lume din cei care intentează procese se mai judecă după codurile civile și comerciale. Legile conversiunii, chiriilor, concordatului preventiv, moratoriilor de tot felul modifică mereu substanța plastică a regulilor juridice. Procesul uriaș de fecunditate legiferativă a tuturor parlamentelor din lume arată cum materia reglementărilor în raporturile dintre oameni e veșnic prefăcută. Ne plîngem și acuzăm mereu corpurile legislative că fabrică zeci de legi pe zi... Dar nimeni nu se gîndește că vina aceasta nu e numai a superficialității guvernelor, ci o stare mereu fugitivă, mereu mobilă a realității sociale.

Și în aceste condiții, urmează clar că nici o formă de viață fixă nu poate persista. Ceea ce se întîmplă în lumea juridică — prin excelență formalistă — se întîmplă în multe alte domenii : formele sînt pretutindeni în decădere.

A ajuns o lamentare comună lipsa de educație, de maniere — cum se zice — a tinerii generații. Politețea alambicată și subtilă pare comică. Etichetele ca în timpul lui Ludovic al XIV-lea ori Regenței ar umplea lumea de mirare și dispreț. Măcar canoanele formale ale părinților noștri, cu regulile de „savoir vivre“, cu codurile purtărilor elegante, după care se făceau anumite vizite, se ofereau flori, felicitări, se saluta într-un anumit fel o persoană și într-un altul altă persoană, toate aceste maimuțării și nimicuri delicioase, care se executau după un ritual frecvent pînă și la mahala și care făceau viața ceva mai complicată, ne par inutile și cel mult tolerabile pentru parfumul lor de naivitate istorică.

Generațiile ultime sînt năvalnice și bădărane, trăiesc direct, brutal și fără nici o regulă. Delicatețea, aluzia, rezerva, discreția dispar pe fiecare zi. O conduită robustă, cinică, temerară, dusă de instincte, de umori, de capriciu a înlocuit bătrîna politeță. Biata baroană Staffe, care scria altădată coduri de „savoir vivre“ împrăștiate în sute de ediții, n-ar mai avea azi nici un cititor. Bătrînii nu mai sînt respectați, cuvîntul dat pare o povară puerilă, copiii s-au emancipat, profesorii sînt huiduiți la cea mai mică rezistență, femeile expulzate din privilegiile lor oferite de un cavalerism de mult îngropat. Conversația, viața de salon, comicării pedante din alte timpuri.

Dar iată ce se petrece și în artă. Altădată, genurile erau codificate. Un roman era un roman și o dramă, o dramă. Critici răbdători și conștiincioși, de la Boileau la Villemain, la Brunetière și pînă la Maiorescu, au obișnuit să cheme lucrurile pe numele lor. Cine mai respectă azi genurile ? Totul e confundat, amestecat. Eseul, gen prin excelență hibrid, a triumfat, iar romanul conține de toate, ca un fel de enciclopedie epică a timpului. Stilul lucrat nu mai contează. „Écriture artiste“, care a entuziasmat secolul trecut, e considerat ca ceva artificial, făcut, elaborat. O literatură directă, brutală, spontană înlocuiește chinurile divine ale unui Flaubert, Anatole France ori Barrès. A rămas izolat, într-o restrînsă aristocrație — ca un semn demodat al altor timpuri — un Paul Valéry.

Să mai considerăm încă un exemplu. Din toate disciplinele filosofice, dintre toate mijloacele de discuție ideologică, dialectica logică e în criză. În polemici și confruntări de idei, instrumentul principal de luptă, raționamentul, e în afară de întrebuințare.

Să ne aducem aminte de polemicile de la sfîrșitul secolului trecut. Felul cum polemizau socialiștii, Karl Marx sau Engels față de adversarii lor, Clemenceau ori Jaurès, sau, la noi, Gherea cu Maiorescu, ori G. Ibrăileanu în campaniile sale. Regulele strict formale ale jocului logic erau respectate. Adversarul era mînat cu o strategie deosebită, ca la jocul de șah, către un impas final. El era strivit în artificii abile. Sofismele sale surprinse după toate canoanele aristotelice. Polemicile s-au schimbat acum. Citiți pe Léon Daudet, modelul actual al polemicii din țara cea mai polemică. Invectiva, apelul la sentimente, afirmația pură, insulta și amenințarea, toate sînt utilizate. O singură armă e lăsată la o parte : duelul logic, confruntarea, bătălia după tipicul formal al gîndirii.

O adîncă transformare s-a efectuat și în ce privește atitudinea față de trecut. Tradiția, datinele, moravurile sînt în genere forme fixate, fără conținut sentimental direct, ci doar asociativ. În iureșul transformărilor, în nevroza tuturor reînnoirilor, în goana după modernism, nimeni — decît doar dintr-o superficială și diletantă atitudine artistică — nu mai păstrează respect pentru aspectele moarte ale vieții de altădată. Conformismul cu ceea ce au făcut strămoșii nu mai încălzește și nu mai entuziasmează.

Cînd Aristot descrie dialectica „entelechiilor“ sale, după care mișcarea neîncetată a existenței tinde de la virtual la real, de la latent la exprimat, de la inform la consolidat și configurat, el se situează în istoria filosofiei ca un precursor al lui Bergson. Acest din urmă gînditor a arătat că nimic în lumea aceasta nu e săvîrșit, ci în săvîrșire, nimic nu-i fixat, ci în fixare, în devenire, „rien n'est fait, mais en train de se faire“. Cînd pentru o clipă, care pentru noi constituie iluzia prezentului, un aspect definitiv, o configurație oprită în loc, o încremenire fixează cursul curgerii universale, existența ne apare moartă, amorțită. Locurile nu se pot păstra decît prin forma lor. Forma e ceva conservator. Caleidoscopul demiurgului care conduce lumea aceasta se poate opri un moment la o anumită figură. Dar în timp ce abia percepem pe aceasta, liniile s-au strîmbat, conturul ei s-a deformat și o altă formă se ridică să-i ia locul. Forma e apanajul bătrîneții, al fixării, al sclerozării. Fondul e al tinereții veșnic schimbătoare. Ca să poți obține permanență fie și măcar într-o scînteiere instantanee de durată, trebuie să modelezi lucrurilor un aspect, un desen precis. De aceea bătrînii au caracter precis, individualitate bine închegată. Din contră, tinerii n-au limită sufletească, sînt fugitivi, mereu alții, perfizi fără voia lor în afirmarea vieții care-i antrenează mereu la altceva. De aceea popoarele vechi, bătrîne, au stil cultural propriu : chinezii și francezii sînt mult mai bine definiți decît germanii ori rușii. Epocile de fermentare, ca aceea a noastră, n-au încă caracter precizat. Acum două-trei decenii, omenirea se simțea consolidată. Era mulțumită de valorile pe care le crease, admitea ierarhia lor, respecta semnificația lor. Astăzi, toate aceste valori se năruie una după alta. O lume nouă se zămislește în pîntecele istoriei. Pentru a putea realiza revoluția, e nevoie, în primul rînd, să disprețuim formalismul, să evităm procedura și canoanele în toate domeniile spiritului, pentru ca gestațiunea să se poată înfiripa liberă și nestînjenită de nimic. Formele sînt coaja oului. Ca să poată ieși, puiul o sparge cu ciocul. În perioada noastră de fermentație nouă, orice manieră, orice cod, orice canon ni se par zăgazuri artificiale, inventate înadins ca să necăjească și să înăbușe procesul de întinerire al lumii. Ceea ce pentru înaintașii noștri constituia securitate și previziune, pentru noi apare ca asfixie.

1934

ÎNAPOI LA JUNIMISM !

Fără îndoială, concepția unui progres continuu e o iluzie perimată. Nu e obligator deloc ca omenirea să se perfecționeze mereu. Stagnarea și regresul fac tot așa de bine parte din dialectica lumii acestia.

Nimeni nu va contesta, de pildă, că epoca literară și ideologică 1880—1914 n-a fost mult mai fecundă și mult superioară calitativ celei pe care o trăim azi. Atunci s-au produs toate valorile originale ale vieții noastre intelectuale.

Talente originale scoteau capodopere organic și spontan din materia directă a vieții.

Se scrie azi mai mult ca oricînd. Dar publicistica, ca și arta de azi, sînt produse pur tehnice, rezultatele imitative ale unor lecturi repede transpuse puțin altfel.

Nimeni nu trăiește veritabil și adînc viața, nimeni nu-și extrage din ea seva directă a operilor sale.

În privința aspectului cantitativ, al artificialității, dar mai ales al lipsei oricărui criteriu de valorificare, cultura noastră de azi se aseamănă aproape straniu cu aceea dinainte de 1860. Trăim timpurile cînd Heliade Rădulescu îndemna tineretul „scrieți, băieți, scrieți“.

E ceva semidoct și barbar în mentalitatea de acum, o întoarcere la aspectele naive și primitive de la începuturile noastre culturale.

Toată lumea scrie cu fantezie. Fiecare crede că e geniu. Societăți de susținere reciprocă a unor mediocrități patente, mafii literare și ridicule se laudă toată ziua în cafenele și gazete pe care le-au acaparat.

Auzi, de pildă, formulate fără nici o pudoare și fără nici un bun-simț apropieri ierarhice după care Tudor Arghezi stă alături de Zaharia Stancu, iar G. Ibrăileanu alături de Eugen (Eugen îl cheamă, nu ?) Ionescu, de Petre sau Paul Manoliu (sic !).

Viața lui Eminescu de Călinescu e pusă, nu din candoare, ci evident intenționat, sub nu știu ce abjectă producție similară în genul freudian.

Acești tineri imbecili și îngîmfați au invadat și filosofia. Unul, cel mai anost din toți, se strîmbă peste măsură și face mereu pe caraghiosul, pe dementul de comandă pentru o galerie de elevi de liceu. Altul ne ia de sus privindu-ne din sfera olimpiană a o mie de banalități spuse cu emfază. Și cîte și mai cîte.

O datorie urgentă a momentului e necesar să intervie. Se cere imediat un neo-junimism, care să elimine, din acest sat fără cîini, care a ajuns publicistica română, pe acești tenaci și virulenți tineri fără talent.

1934

LITERATURA ROMÂNĂ

CAMIL PETRESCU : *VERSURI*

Către sfîrşitul secolului trecut, romantismul în decadenţă îmbrăcase o formă grandilocventă şi complicată. Complicaţia canoanelor şi a regulelor, pretenţia epitetului, sforăiala atitudinii dădeau literaturii aspectul acela de căutare stearpă şi de realizare preţioasă pe care-l oferă toate producţiile în epoci de alexandrinism.

Dar lumea era obosită. Oraşele tentaculare, ca şi viaţa rurală, pîngărită de un urbanism imperialist cuceritor, întreţineau o viaţă istovitoare de senzaţii intense şi multiple. Viaţa atîrna ca o povară pe umeri osteniţi.

Reacţiunea s-a înfăptuit atunci în gustul pentru simplu, pentru natural, pentru întoarcerea la sursele elementare ale naturii. Şi cum toate reacţiunile cuprind în ele aceleaşi exagerări ca şi curentele pe care le combat, simplitatea împinsă pînă la cinism a înlocuit preţiozitatea romantico-simbolistă. Era pe vremea atacurilor violente ale lui Ch. Péguy contra mecanicii inerte, lipsită de suflul libertăţii, contra abrutizării tehnice a haosului modern. S-a lăsat atunci deoparte tot ce putea constitui vreun început de pretenţie ori de complicaţie. Rima, muzicalitatea, imaginea chiar au fost înlăturate, ca ornamente sterile de mediocru gust.

Francis Jammes, care a reprezentat mai caracteristic ca oricine cinismul rousseauist în poezie, se complăcea să cînte stările neutre în care sufletul n-are nici o atitudine, senzațiile mici, banale, locurile comune, adevărurile repetate.

Poezia parazitară de ruminant satisfăcut preamărește sfînta simplicitate a vieții cotidiane. Ne aducem aminte de versuri de F. Jammes în care se repeta de nenumărate ori adevăruri ca acesta : „Ce bine e să mănînci cînd ți-e foame“, „noaptea e mai întuneric decît ziua“, „laptele e alb și sîngele e roșu“ etc... Astfel de idei, care nu riscau să surmeneze pe nimeni prin noutatea lor, se repetau calm, încet, lînced, într-o melopee monotonă, care amintea muzica de o cenușie tristețe a manelelor turcești. Nu știu prin ce neînțeleasă sinestezie, poezia lui Jammes îmi trezește în urechi ecouri de cimpoi, pe care cîntă orbi din naștere, în zile de sărbătoare, la intrarea bîlciurilor. Aceasta înseamnă desigur, înainte de toate, că însăși *platitudinea* are poezia ei. Într-atît e de adevărat că orice temă din natură *poate* deveni o temă poetică.

Secretul unei astfel de forme poetice nu stă în arta detaliului, nici în execuția măiestrită a versului. Boileau, Lessing ori Brunetière, cu clasificările lor severe, ar fi profund încurcați cetind astfel de versuri. Nici unul din ei n-ar ști în ce săltar trebuie catalogată. Farmecul acestei poezii stă în impresia globală, în „arrière-goût“-ul imponderabil pe care-l lasă după lectură, în reziduul aproape eteric care se precipită în pulberi ușoare în încăperile sufletești.

Dl. Camil Petrescu e desigur un poet de oarecare talent. Indiferent de „partis-pris“-ul tehnicii sale, de intenția sistematic și vizibil voită cu care o realizează. Indiferent chiar de inconvenientele, pe care, fatal, le aduce predispoziția către o excesivă simplitate.

Ca și F. Jammes, dl. C. Petrescu cade în repetate rînduri într-o platitudine aproape trivială :

O, încă o dată, ai tot timpul;
Nu te teme.
Diseară ne vor da ceai și pesmeți

Sau :

La lumina vie și scurtă a lumînării,
Comandanții enervați consultă hărțile.

Sau :

Probabil că la fel și ei,
Pe dealurile acestea goale
Și cu pămîntul lipicios și moale
Lucrează apropiindu-se de noi,
Și mîine mirați ne vom trezi
Cu șanțuri și rețele vis-a-vis.

Căutarea unui fel de *cinism formal* e evidentă. Și ceea ce e mai grav e că acest caracter nu ne lasă impresia unei atitudini temperamentale, apărută în mod necesar ca reacțiunea unei individualități. Din contra, în multe locuri apare ca o poză improvizată ori măcar, ceea ce e egal, ca o predilecție vastă căutată conștient. Și aceasta e supărător cu atît mai mult, cu cît în poezii, în adevăr frumoase, ca *Primăvara, Marș greu, Ideea,* se învederează că talentul autorului stă în alte calități, în special într-o intuiție mistică profundă, am zice — cerînd iertare pentru pedantism — a vieții cosmice inconștiente, care amintește de poeții germani contemporani și de Jules Romains, cu unanimismul său. Dl. C. Petrescu prinde bine percepțiile de ansamblu, de grup, intuiția totului nediferențiat a fenomenelor integrale și unanime. Și tehnica sa se adaptează bine la astfel de senzații... Poate că pe acest drum ar trebui să-și îndrepte privirile. Numai o nedumerire : de ce întrebuințează d-sa versul liber ? Această formă e un non-sens. Știm că azi genurile nu mai sînt așa de strict delimitate cum voia Boileau ori Brunetière. Se scrie ușor poezie în proză și proză în poezie. E chestie de natura fondului. Cine silește atunci pe cineva, care vrea s-o rupă cu legile de ritm și rimă ale poeziei, să întrebuințeze *forma tipografică* a versului ? Numai nevoia de a evidenția revoluția pe care vrea s-o producă contra tradiției și care, trebuie s-o mărturisim, e destul de ieftină ?

1923

Dintre marii poeți ai epocii noastre de formație literară, V. Alecsandri, tratat astăzi cu zîmbete de subtilă ironie, a rămas, în alcătuirea posterității, fără nici o rezonanță. Dacă manualele de istorie literară îl pomenesc și astăzi ca pe o respectabilă mostră de cinstită artă, cu condiția, însă, să fie încadrată într-un anume moment istoric, marele public care citește poezie azi a uitat de mult această venerabilă figură. Eminescu a creat curent. Alecsandri a dispărut fără urme, stingîndu-se odată cu candizii și cuvioșii boiernași din clasa sa. Plasat în istoria literaturii într-o clipă de dizolvare a clasei din care făcea parte, a rămas un poet fără public.

Cu toate rezervele necesare, cu toate corectivele pe care le-a adus perfecția meșteșugului poetic de atunci și pînă astăzi, dl. Pillat trebuie considerat ca singurul urmaș de talent al lui Vasile Alecsandri.

Mai întîi, aceeași psihologie : fire clasică, echilibrată, ferită de turmentările inutile ale neurasteniei romantice. Calm, amator de aspecte fugitive, doar dacă o sentimentalitate ușoară — aceea, firească la toți oamenii normali, regretul după trecut — îl animă.

Înclinarea și admirația către Alecsandri o mărturisește însuși poetul :

La lampă, și cînd ziua cu totul s-o umbri,
Voi reciti *Pasteluri* de V. Alecsandri.

Ca Virgil lui Dante, Alecsandri îi apare poetului, îl ia de mînă și îl plimbă prin „luncă“ :

Șopti : Siretul nu e, sînt eu — dar cînd vorbești
Zăvoiul din Florica e lunca din Mircești.

Dl. I. Pillat scrie și el „pasteluri“ și încă cu aceleași teme. În primul rînd, bineînțeles, „lunca“ (p. 23), pe urmă „iarna“ (p. 25), „mormîntul“ (p. 14).

Ca și maestrul său, d-sa e animat de tradiționalism. Trecutul i se pare mai frumos ca prezentul ; e singura melancolie pe care și-o permite temperamentul său satisfăcut. Consecvent, cîntă ființele dispărute, copilăria, bunica, Florica, Goleștii.

Ce mă îndeamnă-n seara tihnită de Crăciun
Să iau în mînă lampa, să dau în lături ușa ?
În fața mea stă calul de lemn și stă păpușa
Cu suflet de tărîțe, nevinovat și bun...

Sau :

Văd rochia bunicei cu șal și malacov,
Văd uniforma veche de „ofițer“ la modă
Pe cînd era el junker — de mult — subt Ghica-Vodă,
Cînd mai mergeau boierii în butcă la Brașov.

Același sentiment îl face să închine tuturor poeților naționali cîte-o odă recunoscătoare. Mureșanu, Enăchiță Văcărescu, Anton Pann, Bolintineanu sînt trecuți în revistă, într-un fel de elegie „à la manière de“, în care acești venerabili scriitori sînt puși în conversație cu dl. Pillat, conversație plină de sfaturi cuminți și de înalte gînduri patriotice. E caracteristic că numai Mihail Eminescu lipsește din această galerie.

Alte dăți, dl. I. Pillat cîntă atmosfera tihnită a camerelor vechi (odaia bunicului, p. 30), a gospodăriilor patriarhale dispărute, cămara cu fructe toamna, în care se răsfăța mirosul gutuilor și al merelor domnești :

Deschid cu teamă ușa cămării de-altădată,
Cu cheia ruginie a raiului oprit,
Trezind în taina mare a poamelor, smerit,
Mireazma și răcoarea și umbra lor uitată.
Mă prinde amintirea în vînatul ei fum,
Prin care cresc pe poliți și rafturi, ca pe ruguri,
Arzînd în umbră piersici de jar și-albaștrii struguri
Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum.

Inspirat de trecut, dl. I. Pillat, întrebuințează o limbă arhaică, cronicărească, adesea afectată și neadaptată tuturor temelor poetice pe care le mînuiește.

În general, însă, forma sa e perfectă, de o perfecțiune formală desăvîrșită, care devine adesea supărătoare. Poetul, mai aproape de literaturism decît de literatură, ajunge un virtuos enervant, un meșteșugar care-și depășește inspirația și conținutul emotiv, cu atît mai mult, cu cît versul d-lui Pillat e abstract, rece, fără imagini, întrebuințînd doar rar comparația.

Cîteodată, însă, această știință a tehnicii poetice îl ajută să mînuiască spiritual o picantă fantezie. Cutare versuri galante (amintim în această privință și poezia de altă natură intitulată *Timpul,* p. 111) aduc aminte de bucățile cele mai spirituale ale lui E. Rostand ori Théodore de Banville. Iată o mostră :

În casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Păinjeni zăbreliră și poartă și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De cînd luptară-n codru și poteri și haiduc.

În drumul lor spre zare, îmbătrînira plopii,
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pîndise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări subțire-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea subt lună cîmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac.*

Iar cînd asupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tînăr Eliad.

Ea-l ascultă tăcută, cu ochi de peruzea,
Și totul ce romantic ca-n basme se urzea.

Și cum ședeau... departe un clopot a sunat
De nuntă sau de moarte în turnul vechi din sat.

Dacă la adăpostul perfecțiunii formale dl. I. Pillat și-ar adînci puțin și calitatea emoției, desigur că poezia sa ar cîștiga netăgăduit în valoare. Să fim însă înțeleși : formulăm doar un regret ; în nici un caz nu dăm un sfat. Căci cine-și face iluzii asupra eficacității rețetelor critice? Se poate obține oare un „homunculus“ viu printr-un artificiu de alchimie ?

1923

VIRGIL CIOFLEC : *LUCHIAN*

„Cultura națională“ a avut o minunată inspirație atunci cînd a inaugurat, prin monografia de mai sus, prima publicație de artă la noi în țară. *Grigorescu* al lui A. Vlahuță, în ediție limitată, acaparat de cîțiva subscriitori, nu a pătruns niciodată în publicul mare. Alegerea a fost și mai fericită fiindcă s-a oprit asupra lui Luchian, așa de ignorat încă în neîntrecutele sale însușiri. Grigorescu poate fi mai reprezentativ, mai național, sensibilitatea sa e mai poetică, dacă se poate spune, mai literară. Luchian, însă, e desigur mai artist, mai aproape de specificitatea artei sale, concentrat pînă la rezumat în viziune, adînc în expresie. Vizualitatea sa e pură și severă, elegantă fără dulcegărie ori manierism, feritor de elemente străine ori de dibuiri inutile. Elementul său ideologic sau sentimental e redus, fiindcă nu vrea să probeze nimic. Florile, cu frumusețea lor gratuită, l-au atras mai mult decît orice. Culegînd din învățătura impresionismului parizian ori münchenez doar elementele meseriei, le-a prefăcut prin legea temperamentului său și a ambianței de la noi.

Dl. Virgil Cioflec ne schițează biografia sa tristă de melancolic moldovean, chinuit de boală și de neputința ei, ne redă întrucîtva și concepțiile sale despre artă, cuprinse în cîteva scrisori.

Ilustrațiile reușite, deși, poate, întunecate de un negru excesiv.

1924

OCTAV BOTEZ : *PE MARGINEA CĂRȚILOR*

Titlul acestui volum e o profesie de modestie, ca toată activitatea literară și publicistică a d-lui O. Botez. *Pe marginea cărților* vrea să evidențieze un caracter impresionist, o critică făcută din note fugare, pe cînd paginile consacrate aici scriitorilor români și străini sînt din cele mai judicioase. Modestia d-lui O. Botez nu e pornită nici din cochetărie, nici din ipocrizie. Ea nu se afirmă, tocmai ca să aștepte o dezmințire. Ea înseamnă în primul rînd o reacțiune temperamentală. Dar mai înseamnă și înălțimea criteriului după care judecă oamenii și viața autorul: pretențios cu alții, sever în aprecieri, el își extinde judecata și asupra sa, judecată aspră, fără indulgență și fără părtinire.

Scrupulozitatea, iată ceea ce constituie „la qualité maîtresse“ a d-lui O. Botez. Aceasta ne și explică pentru ce, deținător al uneia din cele mai întinse lecturi din țara noastră, d-sa s-a resemnat la articole mici, de publicistică anonimă, de ce a publicat pînă acum abia un singur volum, de ce, în fine, nu a terminat încă opera de sinteză pe care știm că o pregătește, dar pe care nu ne-a dat-o încă.

Lipsa de orgoliu publicistic l-a făcut să scrie, ani de-a rîndul, în postura ingrată de membru al redacției *Viața românească,* atîtea note neiscălite, care au adus reputația revistei, dar nu au contribuit să o lărgească pe a sa. În țara noastră, unde subt orice rînd — scris în fugă — se așterne o iscălitură, care trebuie întîlnită cît mai des, abnegația aceasta pentru bunul mers colectiv al unei grupări nu va fi niciodată îndeajuns prețuită.

Preocupările d-lui O. Botez sînt din cele mai variate. Studiile d-sale din acest volum se întind de la C. Hogaș, L. Rebreanu ori H. Sanielevici la Faguet, Rabindranath Tagore, Ibsen ori Remy de Gourmont.

Aceasta dovedește elasticitatea cu care autorul se poate transpune în mentalitățile cele mai variate, comprehensiunea sa universală. Facultatea de largă înțelegere aduce cu ea și obiectivitatea în prețuirea scriitorilor. Doar obiectivitatea nu e altceva decît o medie în cumpănire, o răscruce în care se întîlnesc valori diferite.

Fără de complexitate, fără de multiplicitate, nu e posibilă nici obiectivitatea. De aceea, nu sînt buni critici creatorii inconștienți, spirite eminamente subiective. Un exces de originalitate se limitează prin însuși la aceasta : el nu poate pricepe originalitatea altuia.

Gîndiți-vă o clipă la furia de singularizare „à bon marché“, în formule sau expresii, pe care o caută orice publicist de la noi, și comparați-o cu calmul înțelegător din aceste articole. Veți putea constata în ce constă adevărata critică. Dl. O. Botez se muncește să înțeleagă și să facă înțeles scriitorul de care vorbește, nu să se distingă personal, să atragă atenția asupra lui, în dauna și deasupra studiului pe care-l întreprinde. Nu există la d-sa nici dogmatism estetic, nici vreun alt criteriu a priori. Libertate deplină, care n-are decît un scop : înțelegere adecvată, specifică, și explicare cauzală. Nu face loc la intervenții senzaționale, nici la detalii de curioasă biografie. Plasează opera în cadrul pe care l-a ales însuși autorul și încearcă să o înțeleagă ca atare.

Nimic n-a produs mai excesiv începuturile noastre de cultură decît maimuțărelile de ieftină personalitate, hipertrofia subiectivă, care trăiește din speculația unei triste galerii. Străbătînd Cartierul Latin ori Montparnasse, la Paris, zărești la terasele cafenelelor, printre bizare costume, sub măști stranii, ratații Levantului, care-și oferă paradoxele „geniale“, pentru un bock de bere. Toată această legiune de genii balcanice dețin secretele universului în degetul lor cel mic și le oferă primului venit. Cu toții descind din Orientul nostru. Nu puțini din ei sînt și de-ai noștri.

Ne-am săturat de astfel de originalitate. Spiritul european occidental, pe care-l vrem și la noi, cunoaște o altă mentalitate. Aceea reiese din cumpănire obiectivă, din decență, din tact și bun-gust.

Subiectivitatea e pecetea barbarului. De dînsa n-am scăpat încă.

Salutăm în dl. O. Botez una din cele mai occidentale figuri ale intelectualităţii noastre. Aşteptăm de la el şi opera mai întinsă de sinteză — asupra lui A. D. Xenopol, ni se pare — şi care-i va da toată măsura aptitudinilor.

1924

MARIN SIMIONESCU-RÎMNICEANU : *ISTORIA ARTELOR*

Dl. M. Simionescu-Rîmniceanu e printre rarii teoreticieni ai esteticii care au avut ocazia să sancţioneze practic cunoştinţele şi concepţiile lor. În fruntea editurii Cultura naţională, d-sa a fost veşnic preocupat de a da cărţii care îi era încredinţată un aspect de o ţinută occidentală.

De un gust cam nemţesc la început, tipăriturile supravegheate de d-sa au mers ameliorîndu-se. Unele, ca de pildă *Luchian* al d-lui V. Cioflec sau *Albumul comemorativ al băncii Blank*, au atins un nivel în adevăr artistic.

De astă dată avem o contribuţie pe tărîm teoretic. Ne lipsea un manual al istoriei stilurilor în româneşte. Cel al d-lui O. Tafrali, publicat astă-toamnă, e privit mai mult din punctul de vedere al arheologiei. Cel care ni se prezintă astăzi apasă — din contra — asupra aspectului estetic. Materia e împărţită clar, iar caracteristicile distinctive ale stilurilor, bine prezentate, deşi uneori cam sumar. Cadrul volumului, care vrea să fie un „Grundriss“, o impunea însă. Cartea mai cuprinde o bibliografie destul de complectă şi cîteva sute de ilustraţii, prea mici ca să poată justifica elementul descriptiv al textului. Cineva care voieşte să se iniţieze în artă din acest manual nu va putea să-şi facă — din ilustraţiile alăturate — nici măcar o slabă iluzie de frumuseţile artei. Decît atîtea reproduceri mici, mai bine cîteva numai, dar mai mari şi îngrijit făcute, aşa cum face de pildă E. Faure în a sa *Histoire de l'art*. Într-un manual, istoricul nu e ţinut să ilustreze tot ce descrie. Aceasta ar fi imposibil. E mai bine să aleagă cele mai reprezentative modele şi să le prezinte cu toată atenţia.

Poate ediţia a II-a va ţine seamă de acest deziderat. Ceea ce e principal e că această lucrare umple o lacună.

1924

SANDU TELEAJĂN : *AU ÎNFLORIT CASTANII*

Culegere de cîntece şi balade fără pretenţie, însufleţite de sinceritate şi simplitate. Nimic complicat sau căutat decît atît cît cere tehnica versului. Mai toate iau forma populară şi multe amintesc de metrul introdus de dl. Topârceanu în literatura cultă. Autorul pare că a rămas în afară de toate influenţele care au bîntuit în ultimul timp poezia românească. Îi lipsesc în primul rînd imaginile, haina răsfăţată a poeziei actuale. Emoţia, forma exterioară rămîn spontane, simple şi se întorc cu două decenii în urmă la inspiraţia bucolică a lui St. O. Iosif.

Lectura acestui volumaş e reconfortantă ca o vacanţă la ţară.

1924

N. DAVIDESCU : *CONSERVATOR ET C-IE*

Dl. N. Davidescu, publicist reputat şi de talent, a dovedit prin noua sa lucrare o variată curiozitate, care ştie să treacă de la preocupările de critică literară la cele de sociologie. Partidul conservator, a cărui decadenţă în ţara noastră e înscrisă în destinul său încă de la mijlocul secolului trecut, şi-a trăit ultimile zvîrcoliri de viaţă imediat după terminarea războiului mondial. La dizolvarea lui s-au asociat felurite cauze : acapararea unui partid istoric de către aventurieri vulgari, ieșiți din alte clase, bancrute financiare, oboseala și dezorientarea vechilor membri etc.

Toate aceste fenomene de decadență au fost notate cu conștiinciozitate de istoric al moravurilor sau de reporter cinstit al vremii sale de către dl. N. Davidescu. Ultima sa lucrare e tot o operă de publicist. Nu e, însă, în nici un caz una de artist. D-sa transcrie direct din viață un tablou de moravuri, care e o simplă înregistrare de fapte sociale, legate între ele printr-o compoziție bine făcută și animate ici și colo de oarecare patetic în stil. Dar Taine a scris o istorie a vechiului regim din Franța și E. Renan una a poporului evreu, unde pagini de adevărată literatură insuflă textelor un remarcabil dramatism epic. Nici unul din ei, însă, nu s-a gîndit să-și subintituleze operele „roman“. Romanul d-lui Davidescu nu e decît o bucată de onorabilă publicistică. Și numai atît. Ar putea fi istorie dacă ar avea informația riguros exactă : ar putea fi roman dacă ar crea viață. Dar aceste două condiții lipsesc lucrării de care ne ocupăm. Publicistul transcrie, artistul preface. Materialul din *Conservator et C-ie* e brut. Autorul e pasiv : își suportă materialul, dar nu-l desfigurează. Inspirația e așa de directă și opera imaginației așa de nulă, încît aproape toate personajele, ca și evenimentele, au cheie. E vorba de dizolvarea partidului conservator în epoca postbelică. Atunci șeful partidului conservator, sceptic, elegant, ambițios, posedînd o casă cu o superbă „verandă“ (de ce nu s-a scris — l-a urma urmei — că e în strada Mercur, colț cu Bulevardul Colței ?), a făcut politică filogermană și a prezidat guvernul de la Iași. Îl cheamă Bărăgan (ce malițiozitate ingenioasă într-o așa de subtilă deghizare !).

Alt stîlp al partidului e prințul Vladimir, de la Bacău (exact de la Comănești), care e extrem de bogat, fundează o bancă, la al cărei faliment se împușcă. Directorul acestei bănci, Bănuță Drăgan (iarăși terminația sugestivă a numelui), e un arivist vulgar, care exploatează buna-credință a vechilor boieri și duce de rîpă banca partidului (din Calea Victoriei).

Rotaru, directorul jurnalului, e un om fin, intelectual și persoana cea mai respectabilă din roman. Mai sînt și alte personaje mai obscure care — cu puțină bunăvoință și cu mai multe relații bucureștene decît noi, cei de la Iași — s-ar putea ușor identifica. Interesul monden și politic al romanului devine astfel punctul central de preocupare al cetitorului. Un fel de șaradă sau de joc de societate, care — nu ne îndoim — va face deliciul multor cercuri distinse din societatea bucureșteană. Criticii transformați în detectivi vor avea ocazia să facă amuzante pariuri și... toată lumea va fi fericită.

Un temperament artist procedează, însă, altfel. Din toată experiența vieții el culege impresii din medii și de la persoane disparate, din timpuri deosebite, și le grupează în personaje după logica creației și a vieții, nu după aceea a strictei realități. Oscar Wilde obișnuia să spună : „nu numai că arta nu copie natura, dar e mai exact de spus că natura copie arta. Nu vedeți cum, de la o vreme, toate peisajele seamănă cu Corot ?“ Iar Marcel Proust, cînd a fost întrebat dacă baronul Charlus din *À la recherche du temps perdu* corespunde lui Robert de Montesquiou, a răspuns că niciodată un artist nu ia ca model o singură persoană, ci sute. Culege figura de la unul, cutare apucătură de la altul, cutare obicei de la altcineva și — din această eterogenă sinteză — creează viață. Atîta vreme cît dl. N. Davidescu reproduce personagii existente, fără să le adauge nimic, face operă de fotograf, dar nu de pictor. Și cum accentul tipic ori specific al artei lipsește, tipurile din *Conservator et C-ie* sînt slab conturate, n-au personalitate și nici viață. Desenul lor e moliu și fugitiv. Și la urma urmei, toate personajele seamănă între ele. Nu e de ajuns să arăți pe Bănuță Drăgan oferind veșnic tabacherea „șefului“ mai înainte de oricine, ca să redai figura arivistului cu orice preț.

Un singur personaj e deosebit de celelalte și acela fiindcă e de alt sex. E d-na Torry Clopotaru. Nu știm ce a vrut să facă dl. Davidescu din această eroină, fiindcă cetitorului nu-i e dat să pătrundă în intenția autorului. Realizarea e însă de un romanesc adesea vulgar. Pentru ce, din care complicație sadică, această persoană rece, voluntară și ambițioasă se dă inconștient unui hoț care venise s-o fure și care se întîmplă să fie șoferul Mustiriu ? Pentru că, în baza unei psihologii „Bataille — Bernstein“, femeile iubesc cavalerii de industrie exotici ori escrocii impresionanţi ? Să se fi lăsat impresionat dl. Davidescu de şansonetele apaşe în genul lui *Mon homme?* Ne-am fi aşteptat de la un rafinat ca d-sa la o reţetă mai puţin convenţională, dar — mai ales — mai puţin răsuflată. Misoginismul d-sale s-ar fi putut justifica printr-un satanism ceva mai puţin simplist, salvînd de grotesc această figură feminină.

Ferită de un astfel de episod, această istorie anecdotică a decadenţei conservatoare, fără să fie „roman“, şi-ar păstra interesul ei de document al vremii, mai ales că e scrisă frumos, cu compoziţie şi claritate.

1924

LUCIAN BLAGA : *FILOSOFIA STILULUI*

Despre concepţiile d-lui L. Blaga am mai vorbit în această revistă cu ocazia ultimului său volum de versuri. Am arătat atunci liniile mari ale concepţiei d-sale. Ele se rezumă la două tendinţi : antiraţionalism şi antinaţionalism.

Mistic ca concepţie filosofică, împreună cu un întreg curent contemporan, d-sa neagă raţiunii putinţa unei imagini juste despre universul nostru şi individului dreptul de a se considera drept măsură a lucrurilor. În analiza acestor idei, am anticipat, luînd ca pretext un articol din *Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială,* care formează tocmai o parte a acestui volum. Astfel am anticipat critica, care trebuia să vină abia azi.

Filosofia stilului e o aplicaţie în estetică a principiului mistic. Dl. Blaga distinge trei stiluri fundamentale : individualul, tipicul, absolutul. Cele două dintîi nu-l satisfac, fiindcă preferinţele subiective ale autorului merg către al treilea : confundarea în absolut, în marele tot, prin anonimat, printr-un fel de colectivism spiritual, care nu diferenţiază, nici nu distinge. În sprijinul acestei preferinţe, dl. L. Blaga aduce observaţii ingenioase, cîteodată argumente, totdeauna, o distinsă ţinută intelectuală. Nu e

vorba aici de o operă de ştiinţă obiectivă, ci de un eseu plin de personalitate. Poţi fi sau nu de opinia d-lui Blaga. Lectura lucrării d-sale, hrănită de o fină cultură şi de independenţă intelectuală, e în orice caz extrem de plăcută.

1924

PANAIT ISTRATI : *ONCLE ANGHEL*

Undeva, în nuvela principală din volumul de faţă, *Cosma,* dl. P. Istrati, ne spune următoarea parabolă : „În inima fiecărui om se găseşte un vierme neastîmpărat care doarme. La omul moale, el nu se trezeşte niciodată sau foarte rar, şi atunci cască şi adoarme la loc : acesta e omul care se loveşte de zece ori pe zi de aceeaşi piatră, se supără, înjură, dar nu o ridică. Acesta e omul pe care l-a creat Dumnezeu, nu ştim de ce, la sfîrşitul săptămînii, cînd avea creierul obosit de atîtea minuni făcute înaintea omului. Dar Dracul, care nu făcuse altceva, în cele şase zile, decît să critice pe Creator, a profitat de ziua de duminică şi a adăugit la craniul omului o doagă mai mult, doaga demonică, aceea care face pe om să turbeze de îndată ce-i lipseşte ceva. Astfel, oamenii cu o doagă în plus se înmulţiră pe pămînt, şi Sf. Petre veni într-o zi să se plîngă Creatorului : «Doamne, zise el, păstorul meu nu-i aşa de liniştit şi de supus ca al tău : dacă o oaie se rătăceşte, pleacă cu toţi cînii după dînsa şi lasă turma pradă lupilor ; dacă brînza e rîncedă, mi-o zvîrle în nas şi pentru un purice care îl muşcă noaptea se înfurie şi nu mă lasă să dorm». Creatorul îşi luă bastonul şi plecă însoţit de sfătuitorul său. Cînd sosiră pe imaş, păstorul lui Dumnezeu care dormea liniştit se sculă şi salută respectuos ; celălalt, al Sfîntului Petre, stătea pe un dîmb şi cînta pătimaş din flaut, încît chiar Dumnezeu trebui să-l asculte, pe urmă îl bătu pe umeri şi îi zise :

— Ia spune-mi, prietine, de ce părăseşti turma pentru o oaie rătăcită ?

— Fiindcă se rătăcește totdeauna oaia pe care o iubesc.

— Dragul meu, tu ești aici servitor. N-ai dreptul să iubești ori să urăști, ci numai să servești.

Ciobanul se înfurie. «Dar ce, eu nu sînt om ?» Văzîndu-l obraznic, Dumnezeu îl pedepsi cu un somn greu, în timpul căruia îi examină craniul. După care spuse : «Eram sigur, e lucrul Demonului. Craniul acesta are o doagă mai mult». Și i-o scoase. După aceea, păstorul se trezi liniștit și supus. Ceru iertare că a fost găsit dormind, salută respectuos, nu se mai gîndi la flaut și nu mai avu nici dragoste, nici ură, decît atît cît trebuie unui servitor."

Această parabolă, pusă tocmai în gura lui Elie, personajul filosofic al bucății, îi dă o deosebită semnificație. Ea reprezintă însăși concepția despre viață a autorului. Dl. Istrati nu iubește oamenii moi, leneși, lipsiți de orgoliu, aceia care au fost făcuți să fie servitori. El admiră *viața eroică*, revolta sufletească, impetuoasă, caracterul dîrz care nu suferă robia. Viața e o încercare. Domnia ei e vastă, dar trebuie cucerită. Omului îi e dat să se măsoare cu firea. În luptă își descopere ființa sa. Creatură a demonului, plăsmuită în a șaptea zi, el nu cunoaște astîmpărul și liniștea.

Dovadă, biografia d-lui Istrati, neobosita odisee a unui suflet veșnic neastîmpărat. Acel ce caută veșnic, acela pe care nimic nu-l mulțumește, al cărui caracter cunoaște veșnic indignarea și revolta și, abia mult mai tîrziu, înțelegerea și iertarea, se definește, cu prisos prin aceasta, ca un romantic prin excelență.

Natura încurcă experiențele savanților prin cataclisme care întrec legile inducției firești. Istoria se veselește să contrazică prevederile sociologilor și ale profeților. Dl. Panait Istrati a scris o romantică poveste haiducească, poate tocmai fiindcă criticii l-au clasat la rubrica clasicism. Surpriza e probabil legea universală a firii, creată și ea de demon, deoarece nu vrea să se supună înțelepciunei cauzalități.

Un om care a călătorit mult, care a schimbat veșnic de profesie, care a trecut prin variate stări de suflet nu

e numai un rezultat al împrejurărilor, dar și al propriului său temperament. Înseamnă că i-a plăcut mai mult necunoscutul decît cunoscutul, libertatea decît servitudinea. El nu adoarme ca femeia lui Moș Anghel în casa care ardea deasupra ei. Concepția românească a vieții l-a apropiat pe dl. Panait Istrati de viața haiducească, unul din cel mai bogat material de romantism pentru un nuvelist român. Cosma haiducul, cu biografia lui plină de crime, siluiri, de acte vitejești și oribile, e prezentat ca tipul revoltatului social, al sufletului setos de dreptate și libertate, într-un secol de umilință, robie și împilare. Detaliile pitorești ale vieții de pădure, unele descrieri de natură apropie pe dl. Istrati de dl. Sadoveanu. Observați în plus că haiducul său se cheamă Cosma, ca mai demult acela al d-lui Sadoveanu, Cosma Răcoare.

Numai că dl. Istrati n-are acel sentiment unic de mister al naturii și al vieții eroice pe care-l are dl. Sadoveanu. D-sa e pur descriptiv. Ne dă un tablou în culori vii și just schițate. Din el nu se degajă însă acea poezie nelămurită care înfioară paginile d-lui Sadoveanu. Aspectul e corect, sugestiv. Dar numai atît.

Pe urmă, autorul lui *Kira Kiralina* nu are sentimentul artistic adecvat trecutului nostru, n-are, cum am zice, bunsimțul pămîntului acestuia. De acolo, o serie de inadvertențe de gust în povestire, ca de pildă acolo unde ne prezenta pe Floricica îmbrăcată în ciorapi de mătase „dernier cri", călare pe cal, alături de figurile aspre ale haiducilor. Efectul e grotesc, în orice caz mai degrabă de parodie eroi-comică decît de severă epopee.

De asemenea, scena în care se întîlnesc haiducii cu boierul venit de la Țarigrad în trăsură. Acesta e îmbrăcat în frac și poartă joben la drum ! !

În afară de aceasta, la dl. Istrati efectul pur estetic e de multe ori micșorat de concepțiile sociale și morale, adăugate oarecum artificial la materialul artistic. Căci fondul d-sale, cu toată morala strecurată ici și colo, rămîne romantic și pînă la un punct păgîn, așa cum e și firesc la cineva care are concepția eroică a vieții. Cosma, cu toate crimele, violările și furturile sale, e privit cu simpatie, dar mai ales cu admirație.

Predilecția unui autor pentru un anume subiect îl definește. Un realist burghez nu va fi înclinat niciodată către aventurile haiducești. E de prisos atunci ca unchiul Anghel să sfătuiască pe nepotul său să nu imite viața lui Cosma, cînd povestea aventurilor acestuia e prezentată așa de ademenitor. Jérôme Coignard, cînd moare, imploră pe discipolul său Jacques Tournebroche să renunțe la viața de plăceri și să revie la umilința creștină. Dar pentru aceasta, Anatole France nu rămîne mai puțin păgîn. Cu aceste cîteva rezerve, lectura acestei cărți e extrem de plăcută. Dl. P. Istrati are un remarcabil dar de povestire. Am cetit această carte pe nerăsuflate, cu același interes febril, aproape cu aceeași credulitate lipsită de îndoială ca pe vremea copilăriei, cînd devoram *Viața lui Iancu Jianu.* Și cred că această mărturisire nu e un mediocru omagiu, cînd vine la vîrsta lecturilor celor mai pretențioase.

1925

E. BUCUȚA : *LEGĂTURA ROȘIE*

Dl. E. Bucuța e un excursionist pasionat : ne aducem aminte de cîteva pagini frumoase închinate „drumeției“ în *Ideea europeană.* Din multiplele sale peregrinări, a adunat impresii în volumul de față, închegînd unele din ele chiar într-o bucată cu caracter epic mai dezvoltat : *Legătura roșie.* Ni se înfățișează mediul țărănesc ardelean, deosebit de acela al nostru prin caracterul său mai burghezesc. Sînt pagini în această nuvelă, acelea care descriu îndărătnicia aprigă a țărănimii de dincolo în luptă cu semenii, cu prejudecățile și natura, în adevăr remarcabile. Și nota proprie se degajă independentă de influențele fatale, în aceste subiecte, ale d-lui Agîrbiceanu și Slavici. Unele descrieri de natură amintesc pe dl. Sadoveanu. Caracterul propriu al acestei nuvele, ca și a impresiilor care urmează, e intelectualismul. Dl. E. Bucuța e poet, desigur, dar mai ales un publicist și un critic de talent. Notele pe care le publică în *Ideea europeană* sînt din cele mai judicioase. Lecturile d-sale sînt profunde și variate. Cînd își aplică observația la viață, filtrul acesta cerebral — care consideră ambianța ca un obiect de studiu — nu dispare. Impresiile d-sale sînt cenzurate, subliniate de o atitudine critică. De aceea, literatura d-sale e mai ales inteligentă. Ca mentalitate, dl. E. Bucuța e un modernist : concentrare, stil sugestiv și impresionist, bogăție de senzații, lipsă de sentimentalism, eliminarea bagajului pur descriptiv etc... Totuși, preferințele sale merg către primitiv și vechi. Îl atrag țăranii, preoții simpli, oamenii modești. De asemeni, natura sălbatică de la munte la baltă. Un modernist cu gust pentru arhaic, dacă se poate spune. Combinația e interesantă și, după cum se vede, posibilă. Dealtfel, una din caracteristicile literaturii moderne e tocmai această alianță. Rezultă însă o mulțime de inconveniente. În primul rînd, limba. Preocupat să schimbe metrul frazei curente, dl. E. Bucuța, încearcă împreunări de neaoș românesc și sintaxă expresionistă, nu totdeauna fericite și, ceea ce e mai grav, de multe ori obscure. Cum sinteza celor două elemente nu e încă definitiv închegată, însăși compoziția bucăților mai lungi, în felul *Legăturii roșii,* sufere de o vădită confuzie. Și e păcat, fiindcă calitățile reale sînt împiedecate de la expresia lor firească prin acest manierism artificial. O evoluție, însă, pare a se degaja în scrisul d-lui E. Bucuța, tocmai în sensul limpezirii și al echilibrului : de la scrisul său de acum doi-trei ani și pînă la cel de azi e notabilă diferență. Dacă transformarea e reală, nu poate decît să ne bucure.

1925

SANDU TELEAJĂN : *POVEȘTILE LUI HINU ION*

Volumașul cuprinde cîteva schițe și amintiri scrise cu vervă, cu umor și cu un dar de narație plin de sinceritate și simplitate. Unele formează documente omenești, altele simple anecdote și observații din viață, animate de buna-dispoziție simpatică a autorului.

Dl. Sandu Teleajăn e o fire de artist : actor, autor dramatic, redactor de revistă, gazetar și nuvelist. Zelul d-sale, care nu are veleități uriașe, e, totuși, rodnic și demn de toată simpatia, în cercul restrîns, dar multiplu — în același timp — în care se desfășoară. Entuziasmul d-sale dezinteresat pentru litere depășește cu mult mercantilismul abject al acestor timpuri. Poveștile acestea vor fi cetite cu plăcere, cu plăcerea aceea care reiesă dintr-o manifestare firească, lipsită de pretenție.

1925

PETRE SERGESCU : *SCRISORI DIN VARȘOVIA*

Sînt impresii dintr-o călătorie la Varșovia, scrise curat, cu limpezime și căldură. Din ele putem căpăta o idee generală, ușor idealizată, se pare, despre starea actuală a statului polon. E vorba aproape de toate aspectele vieții publice de acolo : politica internă, politica externă, starea economică între anii 1923—1925, în fine, arta și literatura poloneză, schițate pe scurt de la originele lor pînă azi. Insuficientă ca să dea o idee completă despre viața vecinilor noștri, broșura poate excita interesul pentru informații mai aprofundate, ceea ce aduce încă un folos.

1925

JEAN BART : *ÎN DELTĂ*

Ultimul volum al d-lui Jean Bart nu e o surpriză. El ajută la clădirea solidă a operei sale definitive, printr-o continuitate urmărită lent și conștient. Încetul cu încetul, din contribuții timide, afirmate fără reclamă și fără zgomot, se alcătuiește una din cele mai serioase opere literare.

O nuvelă mai mare începe volumul. Restul sînt documente omenești, notări psihologice subt formă de schițe, dar care închegă situații ori caractere bine delimitate. Am scris altădată că facultatea principală a d-lui Jean Bart e echilibrul sufletesc, caracterizat prin intervenția rațională a simțului critic în momentul creației.

Diferitele aspecte ale existenței apar astfel dozate într-o perfectă măsură, într-o compoziție plină de tact. Nu se poate găsi în opera d-lui Jean Bart exagerarea unui element în dauna celorlalte. Determinarea reciprocă a părților dă totului o unitate organică. Descrierea naturii, analiza sufletului omenesc, schițarea ambianței generale, a atmosferei de viață, culoare, linie — toate acestea sînt îmbinate între ele într-o rezonabilă proporție. Cu toate acestea, ceea ce interesează parcă mai mult pe autor e tot aspectul moral. Biografiile zbuciumate ale unor eroi modești, umili în aparență, taina pe care o ascunde o viață normală la suprafață, eroismul oarecum postum al unui trecut de mult îngropat subt o grămadă de fapte banale și cotidiene — iată ce atrage observația d-lui Jean Bart. Cei care trăiesc sau au trăit altfel decît toți oamenii, cei a căror viață închide un secret, o aventură, care-i deosebește de turmă, cei care au o filosofie bizară și pe care o aplică consecvent vieții îi atrag atenția. Preocuparea d-sale esențială ni se pare *o curiozitate a pitorescului moral*. De la Prințesa Bibița pînă la Filosoful din prima nuvelă a acestui volum se întinde o linie de consecvență. Acest gust pentru biografiile specifice, rare, pentru eroi straniu individualizați, e singurul păcat romantic al acestui clasic. Însă dl. J. Bart nu se îndepărtează prea mult de la temperamentul său conștient și critic. Cînd își judecă eroii — artisticește, bineînțeles —, nu cade în atitudini romantice : admirație, justificare, entuziasm, exagerare ori „șarjă". Un simplu sentiment potolit, de omenească înțelegere, îi ajunge. Eroii sînt prezentați cu un zîmbet indulgent și comprehensiv simpatiei generale. Și nici aceasta cu prea multă stăruință. Dl. Jean

Bart nu e din artiștii care insistă, prin fel de fel de procedee, ca să ne impuie cu sila eroul. Există unii autori care, prin formidabilul lor talent, ne suprimă cu totul, în timpul lecturii, personalitatea, preferințele, gusturile, ticurile ori obiceiurile noastre intim sufletești. Acumulînd trăsături puternice ori bogate, reduc sensibilitatea noastră la o pasivitate definitivă, gata de a primi orice sugestie. Cît îi cetim, nu putem spune că îi iubim. Mai degrabă îi suportăm. Dar odată scăpați de vraja lor insistentă, imperialistă, ne dezrobim cu indignare. Cîteodată le păstrăm chiar rancună pentru a ne fi terorizat, pentru a ne fi redus la umilința unui sclav docil. Cu dl. J. Bart e altfel. Din contra, fiecăruia i se lasă deplină libertate de asentiment ori de alegere. Arta sa e discretă. Nu ne siluiește, insinuîndu-ne, prin inconștiente pledoarii artistice, situațiile ori oamenii cum îi vede d-sa.

În lectura cărților d-lui Jean Bart fiecare se mișcă în voie, alege ce-i place, fără constrîngere. De aici, rezultă o plăcere, foarte analoagă cu aceea a conversației cu un om politicos, rafinat, delicat. Amintirea care-ți rămîne e amabilă și nevoia de a relua lectura, veșnic proaspătă.

1925

H. STAHL : *SPION*

E un volum de schițe scurte, mai degrabă de documente omenești din timpul războiului. La adăpostul unei păci mult așteptate de toți cîți am trăit zilele înfrigurate ale războiului, ne gîndim cu strîngere de inimă la tot ceea ce ni-l reamintește. Nici măcar în literatură... cum am zice — nici măcar în glumă. Pe lîngă aceasta, odioasa „Kriegsliteratur“, mai aproape de pamfletul înveninat ori de lamentarea sentimentală decît de adevărata literatură, a exploatat pînă la secătuire acest teren facil declamației, gazetăriei și politicii.

Trebuie de făcut, printre altele, încă o excepție pentru dl. H. Stahl. Volumul d-sale începe cu un încurajator moto : nici apoteozare, nici ponegrire ; adevărul, așa cum se cuvine să înceapă un scriitor. În adevăr, e vorba de o observație justă, pe alocuri ascuțită, însuflețită în orice caz de multă imparțialitate. Scenele descrise, mici episoade anecdotice ori descriptive din viața frămîntată a războiului, sînt bine prinse, adesea emoționante. Stilul și felul povestirii sînt agreabile.

1925

LEON FERARU : *MAGHERNIȚA VECHE ȘI ALTE VERSURI DIN ANII TINERI*

Brunetière, dacă ar trăi, el care era așa de preocupat de clasificarea și evoluția genurilor, ar avea de constatat unele achiziții și schimbări în transformarea artei poetice.

Au venit azi musafiri proaspeți la banchetul muzelor. O figură nouă e „poezia pură“. Există apoi, fără îndoială, și cea impură. Deosebim apoi poezia filosofică, sugestivă, primitivistă, expresionistă. Se mai găsește încă și va fi întotdeauna și poezia-poezie. Voiesc să spun poezie tip, aceea legată de însăși „ideea“ de poezie, după expresia lui Platon.

E vorba de genul acela sentimental, care-și ia temele din nopțile cu lună, din freamătul pădurii, care cîntă marea, iubirea, femeia, iubita etc., adică temele ce par răsuflate azi. Anatole France spunea că rolul poeților e de-a ne face dragi lucrurile indiferente. Ei ne învață să iubim viața și universul.

Dl. Leon Feraru, compatriotul nostru expatriat în Statele Unite, e profesor la Universitatea Columbia din New York. D-sa trăiește în mijlocul lumii nouă, în furnicarul acela diabolic de tehnică, de mașină, de finanțe, de febrilitate, de uzaj uman, de nervi încordați și risipă de tot felul, care e America.

Ne-am așteptat de la el să cînte în versurile sale lumea modernă. Verhaeren a introdus în poezie teme ca gara, uzina, orașele tentaculare care absorb exodul rural în mulțimea chinuită a fabricii și freamătul finanțelor urbane.

Un român american ar fi putut încerca și el poezia industrialismului contemporan. Unele versuri din volumul de față ne-ar putea face să ne gîndim la așa ceva. E vorba ici și colo de „cîntecul ciocanelor“. Dar tema e rară. Nimic mai departe de așa ceva decît poezia d-lui L. Feraru. Sufletul său e candid și din el emană o duioasă simpatie și un suflu proaspăt de adolescență idilică.

În nici o poezie nu e vorba de viața americană. E vorba, din contra, de Tirol, de Montpellier, de Coasta de Azur, peisaje prin ele însele poetice, și apoi de cerul țării sale natale, de zîne, de feți-frumoși, de copilăria petrecută aici la noi. Singurul sentiment pe care i l-a inspirat străinătatea de peste ocean e nostalgia pentru țara sa natală, căreia îi închină o poezie la sfîrșitul volumului :

Ecouri vin din depărtări,
Cîntări, picur de flaut,
Cu ochii plînși privind în zări,
O, țara mea te caut.

Și ca prin vis te bănuiesc
Departe, hăt, departe,
Dar apele se înmulțesc
Și-o lume ne desparte.

Aceasta e încheierea, dar închinarea volumului are același sentiment de divinizare a țării unde s-a născut.

Ca orice orășan, dl. Feraru e îndrăgostit de natură. Mai mult, e un bucolic, ca orice om care trăiește la etaj, fără curte și grădină.

Sentimentul naturii, veșnic în inhibiție, cum ar zice Freud, în stare de „refoulement“, revine mereu în poezia d-lui Feraru sub formă de nopți înstelate, de amurguri, de cîmpii fără orizont, de munte și văi. În fața naturii, poetul nu are cine știe ce sentimente complicate : o adoră pur și simplu. La fel pe iubita sa, bunicul, mama și pe ceilalți oameni. E un suflet în stare de simpatie cronică, din care poezia vine spontană și simplă ca o funcțiune organică. De mult n-am cetit versuri mai proaspete ieșite mai natural dintr-un suflet mai blînd și simpatizant.

Îmi vine în minte o întrebare curioasă : cum se apără o inimă așa pură în ferocea „Struggle for life“ a Statelor Unite ? Sau poate dezarmează tocmai prin această blîndețe nepătată, ca un copil care ar intra surîzător de inconștiență într-o tavernă de apași ?

1926

TUDOR VIANU : *DUALISMUL ARTEI*

Ultima lucrare a lui Tudor Vianu se ocupă de soluțiunile oferite de estetica modernă germană pentru a rezolva dificultățile pe care le cuprinde moștenirea kantiană. Kant făcuse deosebirea între frumos și artă. Frumosul reprezintă forma estetică, a cărui principiu e etern, pe deasupra contingențelor. El cuprinde o valoare „în sine“. Arta se înfățișează, din contra, drept un conținut și, ca atare, are o realizare variabilă. De aici, o estetică a formei și una a conținutului. Doctrina contemporană a făcut tot posibilul să elimineze acest dualism. Unii, ca Nietzsche, Spengler, Worringer, s-au adresat filosofiei culturii. Ei au trecut în revistă diferitele culturi, a căror expresie era arta timpului : Nietzsche a arătat insuficiențele stilistice ale lumii moderne ; Worringer, luînd ca criteriu sentimentul metafizic de viață al diferitelor culturi, încearcă să demonstreze că viața omenirii înseamnă o permanentă tentativă de adaptare morală în mijlocul universului ; în fine, Spengler crede că orice civilizație e specifică și că nu există continuitate între epocile istorice.

Alt grup de doctrinari, printre care Dilthey și Spranger, se adresează psihologiei structurale, creînd tipologia estetică. Bazat pe psihologia diferențială a lui W. Stern, R. Müller-Freienfels împinge mai departe încă esența particularului în artă. Alții, în fine, ca Wölfflin, se adresează pozitivismului.

Toate aceste atitudini şi curente sînt analizate cu pătrundere, puse la locul lor, măsurate după aportul pe care-l aduc la rezolvarea dualismului iniţial. Cartea, după cum ne spune cu drept cuvînt şi autorul în prefaţă, poate servi minunat ca o introducere în estetica germană contemporană. E un studiu de istoria doctrinelor estetice. Poate fi utilizată ca atare de toţi cîţi se interesează de acest domeniu.

Dintre tinerii filosofi ai generaţiei actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestraţi. Cercetările sale sînt totdeauna serioase, substanţiale, fără să fie greoaie, scrise cu prestanţă, fără pedantism şi cu un fel de curiozitate simpatică faţă de subiect, care face comunicativă cercetarea. Poziţiunea sa între raţionalism şi misticism dovedeşte un spirit măsurat, făcut din tact şi fineţe : cu un cuvînt, calităţi care fac din autor nu numai un publicist, dar, mai mult, un universitar dintre cei mai chemaţi. Şi apoi, pregătirea sa mi se pare remarcabilă.

1926

MOARTEA LUI RADU ROSETTI

După Matei Cantacuzino, Radu Rosetti. Unul cîte unul dispar dintre noi exemplarele unice ale boierimii moldoveneşti generoase, unul după altul au dispărut în acelaşi năprasnic an. Caracteristica sufletului moldovan, alături de ţăranul ironic şi visător, aceşti nobili filantropi au dat-o. Ei au ilustrat definiţia, prin excelenţă, a nobleţei. Dacă burghezului, în ascensiune încă în multe ţări, ca oricărei clase revoluţionare, îi e permis să ceară drepturi, nobleţea ajunsă şi consolidată nu poate avea decît datorii. Boierul nu cere, el dă. Dar puţini, şi aici şi pretutindeni, au înţeles semnificaţia de supremă eleganţă a rolului lor. Ca în toate părţile, dar mai ales la noi, s-au găsit lacomi şi nesăturaţi burghezi printre aristocraţi şi adevăraţi boieri printre burghezi.

Radu Rosetti şi-a înţeles perfect misiunea ideală a clasei lui.

A priceput că datoria sa, înainte de toate, e să stabilească adevărul istoric, să repare măcar teoretic, ştiinţific, ceea ce îi apăsa greu pe umeri ca un păcat strămoşesc. Trecînd peste egoismul clasei sale, ca un Gladstone sau Philippe Egalité, el a denunţat rapturile, exproprierile forţate, furturile deghizate pe care, de-a lungul istoriei, clasa sa le-a săvîrşit în dauna ţărănimii.

Şi într-o epocă de generozitate socială, cînd poporanismul preconizat începuse să se înfăptuiască, Radu Rosetti, alături de C. Stere, care i-a dat baza economică-socială, şi de G. Ibrăileanu, care i-a dat-o pe cea culturală, i-a dat fundamentul istoric.

Între el şi poporanişti era mai mult decît o apropiere. Totuşi, cea mai fondată era aceasta : şi poporaniştii şi R. Rosetti erau intelectuali din aceste clase care se simţeau datori cu o reparaţie către ţăran, din a cărui muncă trăiau cu toţii.

Îi mai apropiau şi trecutul măreţ al acestei scumpe ţări moldoveneşti şi, mai în urmă, acelaşi mod de a vedea în politică [...] (ceea ce a confirmat afinităţile).

Fără să fie un artist desăvîrşit, Radu Rosetti a scris două romane, mai multe povestiri şi delicioasele *Amintiri*, toate pline de bonomie, fantezie, umor şi un firesc şi spontan dar de naraţiune. În literatură, Radu Rosetti a umplut locul unui Walter Scott român.

Figuri ca Radu Rosetti şi Matei Cantacuzino nu vor mai putea apărea niciodată. Mai întîi, boierimea noastră a dispărut. Dar chiar dacă ar fi trăit mai departe, niciodată nu se vor mai găsi împrejurări specifice care au determinat poziţia lor revoluţionară şi generoasă.

Prietenii unanimi care i-a avut aici, şi tineri şi bătrîni, nu-l vor uita niciodată. Fie-i ţărîna uşoară !

1926

La o lungă distanță de *Jurnalul de bord*, dl. Jean Bart publică iarăși o serie de note de călătorie. E foarte interesant din punct de vedere al evoluției unei cariere de scriitor de stabilit o paralelă între primul și al doilea volum. Firește, pentru a înțelege bine forma curbei descrisă prin această transformare trebuiesc cetite toate nuvelele pe care le-a scris d-sa între cele două memoriale de călătorie. În primul, autorul, mult mai tînăr, e atras de natură. E mai liric, mai avîntat în descriere, mai entuziast în fața minunilor, mai curios în fața misterelor. În al doilea, autorul e altul.

Natura joacă un rol secundar, sau nu-l preocupă decît într-atît întrucît are relațiuni cu umanitatea. Omul cu organizațiile și producțiile lui îl interesează mai mult. Observația sa e mai potolită, ca a unuia care a văzut și a auzit multe și nu mai așteaptă multe surprize. În schimb, maturitatea omului se vede din înțelegerea adîncă a așezărilor și a instituțiilor. Se înțelege că *Jurnal de bord* conține mai multă artă într-însa, fiindcă acolo tratează lucruri complet gratuite pe cînd în *Peste ocean* omul de cultură care e dl. Jean Bart a făcut loc la observațiuni, la documentație, la explicații și s-a apropiat puțin de știință. E greu de clasificat genul acestor note de voiaj. Se apropie de J. Hurel prin vivacitatea, variația și culoarea cu care sînt redate. Dar are în plus față de acesta — care nu era decît un publicist — ceea ce aduce artistul E. Botez : arta peisajului, pătrunderea psihologică și, în plus, nu știu ce ton epic în descriere, care transformă o simplă întîmplare într-o pagină de roman. Astfel construită, cartea satisface și arta și știința. E opera acelui scriitor ascuțit și cultivat care e dl. Jean Bart. Cînd locuiești provincia, nici o lectură nu e mai urgentă decît aceea a călătoriilor. Întreții măcar relații de imaginație gratuită cu universul. Cunosc pe cineva care, cînd era bolnav, nu suporta altă lectură decît *Baedeker*. Astfel am cetit multe cărți despre minunile Americii, de la pretențiosul Bourget la jovialul Hurel. Mărturisesc că

nici una nu mi-a dat satisfacțiile complecte ale cărții d-lul Jean Bart. Pittsburg, Parcul din Yelowstone, viața de mare oraș american sînt de neuitat.

1926

I. PETROVICI CA LITERAT

„Societatea scriitorilor români“ a sărbătorit printr-un banchet, la care a luat parte majoritatea intelectualității române, pe dl. I. Petrovici, ministrul Instrucției Publice. Rareori o manifestație a fost mai firească și mai necesară din partea acestei asociații. S-au enunțat la această sărbătorire, la care regret profund de a nu fi putut asista, principii de înaltă politică culturală, s-au formulat deziderate, s-au schițat programe. Nu știu de ce mi s-a părut, după lectura jurnalelor, că această exhibiție de idei, fără îndoială interesante, era digresională, tangențială la acea festivitate. În asemenea omagii, nu e atît de interesant de știut dezideratele unui scriitor și pretențiile pe care le are față de ministrul său — căci atunci banchetul devine o instituție de solicitare interesată —, cît de arătat, în luminoasă evidență, meritele celui sărbătorit. Indiferent de ce va face ori nu pentru scrisul românesc, dl. I. Petrovici rămîne același, cu nealterate merite. Asemenea festivitate e un bilanț : trebuie mai degrabă să prețuiască trecutul și prezentul decît să sconteze viitorul. Dacă aș fi fost acolo și aș fi ținut un toast profesorului meu, poate așa aș fi făcut. Cu puțină întîrziere, încerc să fac astăzi, utilizînd mai ales ultimul său volum. *

Ca orice adevărată personalitate, dl. I. Petrovici oferă mai multe figuri. Una, pe care o cunosc mai bine și de ale cărei merite voi vorbi în altă parte, e aceea de filosof ; o alta e aceea de om politic ; în fine, a treia, care nu e un simplu *„violon d'Ingres“*, dar poate tot așa de serioasă ca celelalte două, e cea de scriitor, de literat.

---

* I. Petrovici, *Raite prin țară*, Buc., 1926.

Odată cu toate servilele imitațiuni ale curentelor firești de aiurea, s-a înrădăcinat și la noi în țară, în faza post-războinică, un fel de dispreț pentru intelectualitate și cultură. Se adoptă, adică, mentalitatea pragmatică și activistă de aiurea, după care literatul ori simplul cărturar e un instrument steril, fără de fecunditate, fără de utilitate, într-o țară care vrea înainte de toate producție și, cînd e vorba de aceasta, mai ales tehnică.

Și ceea ce e mai curios, acei care împrăștiau această maimuțăreală fără justificări indigene erau tocmai unii scriitori. Se mai adăugau la aceștia, fără îndoială, și recentele aluviuni : agenții electorali, această majestate necontestată a politicii recente. Cu toții porniseră o cruciadă în contra intelectualilor. Cel puțin omul politic se închega într-un portret hotărît : el trebuie să ignoreze complect cultura care moaie caracterul, mediocrizează abilitățile, ruinează sinceritatea, această temută și blestemată virtute laică; adică nepolitică. Se uită prea ușor că dacă aiurea excesul de intelectualism scuză pînă la un punct reacțiunea activistă, insuficiența de la noi nu o justifică deloc. Totuși, cum a arătat-o Nietzsche, omul liber nu e omul de acțiune. Acesta ascultă sugestiile inteligenței, e sclavul ordinelor ei. Independentă nu e decît inteligența care-și găsește motive și scopuri în ea însăși, se satisface singură.

Politica a acaparat la noi pe unii, reducîndu-i, pe alții, suprimîndu-i complect, o mulțime de scriitori. Ca nici o altă ocupație, tocmai fiindcă e făcută din pasiune elementară, politica abrutizează și unilateralizează. Totuși, în altă parte, omul politic nu rămîne mutilat, ci întreg. Prerogativele inteligenței și ale culturii sînt păstrate. Aiurea, un Barthou, membru al Academiei, un Clemenceau, autor dramatic ori romancier, un Herriot, un Jaurès, un Léon Bérard, umaniști ori scriitori, nu cred că literatura împiedică politica, ci din contra. Și exemple se găsesc și la noi : un Maiorescu, un G. Panu, autor, pe lîngă atîtea altele, al unui roman din viața animalelor, un P. Carp, traducător al lui Shakespeare, un N. Iorga, un C. Stere, Delavrancea etc. Dl. I. Petrovici e din aceeași familie. Un om politic literat, la talent politic egal, are mai degrabă șanse să pătrundă în istorie, decît unul politician pur și simplu. Faptele, gesturile, legile chiar sînt muritoare. Fără orizontul literaturii ori al filosofiei, miopia prezentului se impune atotputernică : comparați pe Guizot cu Thiers. Ceea ce va fi peste zece ani scapă politicianului empiric. Și, apoi, valorile se ajută între ele și dau o rezultantă. Cel care, pe lîngă politică, mai are în suflet și o coardă literară va cîștiga, desigur, în eleganță și umanitate, acești poli necontestați ai oricărei culturi.

Cine citește opera literară a d-lui I. Petrovici observă de la început, ca o *„faculté maîtresse“*, preocuparea de idei. Materialul concret e un simplu instrument de sugestie pentru reflecții mai adînci. Fie că e vorba de o comparație între farmecul potecii și acela al șoselii *(Poteca,* din *Raite prin țară),* fie că e vorba de aspectul unor ruine, peisajul se ridică în scară pînă la valoarea unei idei generale. Se resimte prin aceste rînduri gînditorul. Se crede de obicei că aceasta strică creației propriu-zise. Fără îndoială că felul de a scrie a d-lui Petrovici e mai aproape de A. France decît de Balzac. E literatura unui intelectual. Gînditor, profesor de mare autoritate, d-sa reprezintă eminent directivele a ceea ce cu oarecare pretenție, desigur, aș numi școala moldovenească neoraționalistă, în care aș număra printre cei mai tineri, care-l urmează, pe P. Andrei, pe Dan Bădărău, pe Octav Botez și pe autorul acestor rînduri și care înțelege să opuie un dig hotărît galimatiasurilor mistice care invadează, cu ajutorul unei detestabile mode, veleitățile de formare ale gîndirii românești. Acum cîteva decenii se considera ca o axiomă ideea că literatura, ca și arta în general, e apanajul exclusiv al sentimentului.

Ideile trebuiesc transfigurate ca să pătrundă în literatură. Atunci intelectualii erau rari, nu formau o clasă, nu aveau o mentalitate, un mod de a percepe lumea. Drepturile facultății lor de cunoaștere se afirmă azi din ce în ce mai puternic. Paralel, arta, ea însăși, se intelectualizează. Alături de arta pur instinctivă de creație, se formează o alta, de idei. E ceea ce cerea acum cîțiva ani (și cerea tocmai fiindcă îi întrezărea deja posibilitățile) Julien Benda în faimoasa sa *Belphégor,* e ceea ce au realizat de atunci J. Cocteau ori Paul Valéry în alte domenii. Legitimitatea ideilor în artă, chiar transpuse direct, începe să apară azi evidentă.

Dl. I. Petrovici nu se menține, însă, totdeauna la această atitudine intelectuală. Fondul d-sale sufletesc e sentimental. Duioşia, admiraţia naturii, simpatia față de lucrurile înconjurătoare apar tot timpul.

Din aceeaşi sursă afectivă porneşte şi umorul din paginile d-sale. Umorul e spiritul oamenilor sentimentali. Firile uscate sufleteşte n-au decît recea ironie de tip voltairian. Bucata *Americăneşte,* una din cele mai reuşite din volumul *Raite prin țară,* oferă un document caracteristic în această privință. La fel unele pagini din *Amintirile unui băiat de familie,* sau din *Amintirile universitare.* Detalii grotești ori ridicule sînt prinse imediat de observația fină a autorului. Ele nu rămîn niciodată, însă, intacte sub lupa observatorului, ci, din contra, sînt deviate, umanizate pînă la o comprehensivă înțelegere a mecanismului care le-a determinat, reconstituite sub un unghi de toleranță și compătimire. Cîteodată, dl. I. Petrovici privește chiar natura dintr-un punct de vedere sentimental. Un fel de antropomorfism face din peisaj o conversație însuflețită, printr-o serie de asociații cu trăsături de psihologie omenească.

Și pe deasupra, tot secretul acestor note de călătorie stă în buna lor dispoziție, în avîntul lor tineresc, în bonomia lor naturală și optimistă. Încerc să-mi trec prin minte, rînd pe rînd, toate momentele plăcute din viață. Puține sînt mai fericite ca amintirea unor dimineți de vară cu cer senin, cu avîntul în suflet, în care ne pregăteam pentru o călătorie. Însuflețirea însorită a excursiilor văratice, bucuria lor curată străbate peste tot. E timbrul acestei literaturi care trebuie citită toamna, în zile ploioase și mohorîte, ca cel mai indicat antidot.

Dl. I. Petrovici, excelență de două ori, fost decan al Facultății de litere, filosof adînc, are aceeași bucurie adolescentă cînd pleacă în călătorie, cu desagii în spate și cu inima nevinovată de bucurie, ca oricare din studenții săi. Tresare de aceeași entuziastă fericire pentru senzații, în fond, destul de modeste, ca și dînșii. Și aceasta reușește s-a strecoare cu aceeași frescheță și în literatura

sa. Într-atît e de adevărat că suprema virtute, de la arta pretențioasă și pînă la înțelepciunea filosofică, e tot eterna tinerețe.

1926

A. TOMA : *POEZII*

Dintr-o notiță pusă în fruntea volumului, aflăm că aceste poezii au fost tipărite din inițiativa cîtorva prieteni. Chiar cei care urmăresc activitatea noastră literară, fărămițată prin puțin cunoscute foi de provincii, uitaseră de acest nume, care a apărut sporadic înainte de război și foarte rareori, mi se pare, după. De aceea, el a surprins ca și cum ar fi venit de la un necunoscut. „Inițiativa prietinilor“, care, după lectura volumului, trebuie lăudată, înseamnă, însă, oricum, că dl. A. Toma, atras de alte ocupații, s-a dezinteresat de poezia sa.

Multe din aceste poezii, publicate tîrziu, unele după cincisprezece ani, n-au înfruntat eroziunile vremii. Aparținînd epocii literare Anghel, Iosif, Cerna, ele pot părea demodate. (Mai apar din cînd în cînd termeni prea uzați de atunci ca : glie, tină etc.) Altele sînt inspirate (într-o epocă care s-a dezrobit) de atmosfera eminesciană.

Am constatat undeva că literatura noastră, în majoritatea cazurilor, e dominată de puerilitate. Ea constituie o artă mică, minoră, un joc ușurel și distractiv. Dl. A. Toma e însă un poet care gîndește. D-sa ia teme fie din antichitatea biblică ori creștină, fie din cea păgînă, pe care le tratează cu o ținută demnă și rece, care amintește uneori de A. de Vigny. E ceea ce se cheamă poezie de idei. Această ținută potolită nu e însă numai de natură intelectuală, fiindcă dl. A. Toma se emoționează de starea celor mulți și necăjiți. Simpatia morală, umană și creștină străbate de la un capăt la altul multe poezii. Atitudinea autorului în fața vieții e din cele mai nobile.

E firesc ca un astfel de temperament să aibă o expresie artistică abstractă. Elementul figurativ, imaginea care dă amploare, orizont și acel unic delir care e propriu poeziei lipsește d-lui Toma. D-sa descrie ori caracterizează prin epitete. Limba, ușor prețioasă, e mlădioasă, corectă. Totul dă o impresie de acuratețe și îngrijire.

Prin toate aceste calități, puțin exploatate de ultima generație, poezia aceasta ne recreează de monotonia poeziei recente, așa de enervant aceeași.

1926

ÎN MARGINEA ULTIMEI NUVELE A D-LUI M. SADOVEANU

Ultima nuvelă a d-lui M. Sadoveanu, *Orb sărac*, publicată în numărul trecut al acestei reviste, din punctul de vedere al perfecției artistice a atins, mi se pare, culmea. Conștiința estetică a autorului e la apogeul ei. Farmecul minunat al limbii, care e în același timp plastică, de o proporție arhitectonică desăvîrșită, și totuși muzicală, calmul narației, justețea momentelor psihologice, proporția compoziției sînt organic legate între ele ca să dea o mică capodoperă.

Cu această bucată limba românească a atins aceleași înălțimi pe care le-a atins cea franceză cu Anatole France ori M. Barrès. Cetind-o, simți că e din aceeași familie cu *Le chanteur de Kymé* și cu *Un jardin sur l'Oronte*. Orice bucată literară românească, afară de acelea ale lui Eminescu și Caragiale, nu pot da acea satisfacție estetică deplină, în care nu mai ai sentimentul nici unei insuficiențe, nu mai ceri nimic autorului, simți că nimic în plus sau minus nu mai convenea tratării. Perfecțiunea e de ordin matematic prin stringența ei. Puține producții literare românești care să nu pară pe lîngă aceasta ratate, chinuite, stîngace, dibuind alături de ceea ce trebuie, adăugînd balast sau cercînd în zadar să umple lacune. Fără îndoială, dl. M. Sadoveanu e cea mai înaltă conștiință estetică a neamului în momentul de față și, desigur, alături de Eminescu și Caragiale, cea de a treia culme a literaturii noastre moderne.

Psihologia orbului, a babei care-l conduce, a gelosului comis Ioniță care nu poate plasa nici o povestire, fără a reieși din vreo analiză pedantă, prin simpla comportare a eroilor, e definitivă. Iar psihologia moravurilor din trecut se înscrie cu un caracter melancolic prin arhaismul său, desenînd tot sufletul de altădată — și de acum — al acestui popor. Această umilă și modestă întîmplare din viața cotidiană a veacului trecut ia proporții de epopee. E într-însa o bucată bună din istoria noastră, a moldovenilor,

Cetind *Orb sărac*, nu poți să nu ajungi la reflecția că atîta conștiință estetică a apărut tocmai la un scriitor care n-a făcut niciodată caz de arta pură, care vrea să fie un cetățean și un om, înainte de a fi numai un artist. Dar simțul frumosului și realizarea lui nu se „fabrică“ după comandă, iar cel care-l are tocmai pentru aceasta nu vorbește niciodată de dînsul.

Gîndiți-vă acum la realizările schiloade, grotești, chinuite ale acelora care strigă toată ziua în favoarea esteticii pure și veți înțelege perfect de ce au nevoie de atîta teorie.

1927

I. PETROVICI : *MOMENTE SOLEMNE*

Dl. I. Petrovici a avut buna inspirație să adune într-un volum cîteva din cuvîntările ocazionale. Ne-am deprins, cînd e vorba de discursuri, să le preferăm rostite decît scrise după aceea. Se pare chiar că există un fel de dualism între orator și scriitor. Foarte rar aceste două calități coexistă în aceeași persoană. Cînd cineva vorbește bine, scrie de obicei prost. Discursurile lui Take Ionescu, pe care atîția le admirau pînă la delir cînd erau vorbite, erau în general ilizibile. Aceasta se întîmplă la oratorii al căror talent e pur formal, am zice fiziologic. La oratorii, însă, care au idei și talent literar, discursul produce aceeași plăcere cetit, ca și ascultat.

Cuvîntările d-lui I. Petrovici sînt din această categorie. D-sa, în afară că oferă totdeauna o substanță ideologică care rămîne și după ce momentul ocazional al discursului a trecut, dar e și un scriitor. Aceste două talente sînt, la el, aproape egale.

În afară de aceasta, nu e vorba aici de discursuri politice. Personalitatea culturală a d-lui Petrovici depășește cadrul îngust al politicii de partid. Cuvîntările sale, complect imparțiale în ce privește patima politică (sînt lăudați Barbu Delavrancea, Take Ionescu, I. C. Brătianu etc.), sînt rostite la comemorări ori înmormîntări. Aceste panegiricuri pot fi considerate tot așa de bine și ca portrete psihologice. Factura literară în toate e din cele mai distinse. Ele vor întări desigur în antologiile viitoare, pe lîngă acelea ale lui Maiorescu, Catargi, Carp, genul oratoric român.

1927

ARTA D-LUI T. ARGHEZI ȘI MAGIA

D-l Tudor Arghezi a publicat în *Adevărul literar* cîteva reflecții autocritice asupra *Cuvintelor potrivite*. În afară de frumusețea prezentării lor, aceste confidențe estetice sînt interesante fiindcă lămuresc anumite aspecte ale operei sale. Într-o cronică din numerele trecute încercam să arăt că poezia d-lui Arghezi trădează o stare de spirit magică : gust pentru alchimia miraculoasă, pentru esențe, elixiruri, curiozitate a fenomenelor rare și a coincidențelor bizare, evocarea vracilor, a doctorilor și a procedeelor lor, încrederea în puterea sacramentală și misterioasă a cuvintelor, a descîntecelor și a virtuților lor. Iată din suscitatul articol cîteva rînduri asupra magiei cuvintelor — și desigur și asupra artei, în general —, care confirmă întrucîtva diagnoza noastră : „Apoi evident am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie; le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată și le-am infectat pe unele complect. Și cum de la ele la azur e o distanță directă, o corespondență, am făcut pe cale artificială și cuvinte oglinditoare sau străvezii și am silit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant.

Mai pe scurt, m-a posedat intenția de-a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încît unele să supere pupila prin scînteiere, altele să fie pipăibile, dure sau musculare și cu păr de animal.“

1927

G. BĂRGĂUANU : *PĂMÎNT ȘI SOARE*

Dl. G. Bărgăuanu își strînge abia acum într-un volum versurile publicate împrăștiat prin reviste. Dintre toți poeții care s-au afirmat după război, d-sa s-a dovedit cel mai timid. I-au trebuit cîțiva ani ca să îndrăznească să prezinte publicului cîteva bucăți de autentică poezie. Această excesivă modestie are savoarea ei deosebită într-o vreme cînd orice poetastru, debutant într-o revistă de provincie, se prezintă direct cetitorului cu un volum.

Versurile d-lui Bărgăuanu sînt delicate și candide. Sufletul care se degajă din ele e pur. E al unui bucolic, al unui idilic sentimental și feciorelnic, crescut la țară în curățenie morală, în lipsă de complicație, de subtilitate și de meschinărie. Ajuns la oraș, încă de la barieră decepția începe. Zgomotul, descompunerea, perversitatea, aspectul veștejit și mort al lucrurilor îl deprimă. Duminica el visează, incorijibil, la „care cu fîn“ sau cu grîu, la *Stoguri*, la *Satul* său, la *Sănii* pe drum de iarnă, la cîmpul zărilor albastre, la liniștea naturii. Adaptarea e grea și melancolia începe ! O problemă rousseauistă, dacă vreți. Ori de cîte ori un suflet virginal și curat va fi ofensat de o lume bătrînă, pe care n-o iubește și pentru care n-are chemare, imaginea sublimă a vagabondului Jean-Jacques se impune ca simbol de etern precursor.

Dacă la alții poezia reiese din inhibiția îndelungă a dragostei nesatisfăcută, la dl. Bărgăuanu ea apare ca nostalgia unei existențe simple și paradiziace, mereu refulată de trivialitatea obositoare a monstruoaselor urbe.

E firesc atunci ca această nostalgie să se întoarcă mult în urmă, în epoca copilăriei, să-i îmbrace gusturile și visurile. Dl. Bărgăuanu consacră versuri mișcătoare *Basmului* fluierului, unui alt Basm, dar mai ales povestei tragice a copilului hipnotizat de strălucire, copilul fermecat, care a plecat din sat către cer și jucării.

Copilul fermecat, ca mai de mult și alți copii,
Cînd umbra-n urma lui s-a prăvălit,
Pornește către focul noii zări
Să-și cate veșnic cer și jucării
Pe razele aceleași cărări...

El a plecat din bucuria și fericirea tihnită a vieții sale, cuprins de un gînd nebun :

La umbra străvezie de răchiți, prin sat,
Pîrăul potolit în șoapte calde
Coboară trăgănat,
Ademenind lumina să se scalde.

Copiii sar ca mingile pe maluri
Cu trupurile lor cărămizii
Și-și fac de-a lungul verii jucării
Din țărnă și din valuri.

Dar unul îndemnat de-un gînd străin,
Călăuzit de gînd ca de-o cărare,
Pe revărsatul unui deal vecin
Se urcă singur către soare...

Povestea acestui copil și a gîndului său nebun, a pedepsii unui moment de rătăcire a scris-o mișcător în toate versurile sale dl. G. Bărgăuanu :

L'homme ivre d'une ombre qui passe
Porte en lui le châtiment
D'avoir voulu changer de place.

Temele sînt mereu consecvente. Ele se reduc la această sursă de repetate regrete : contrastul oraș-sat și dualismul lor incompatibil. Forma în care sînt povestite

aceste dureri e strînsă, cîteodată lapidară, aproape totdeauna riguros îngrijită. Dl. Bărgăuanu nu e un elegiac care se tînguie. Stăpîn pe durerea sa, el o domină și-i dă oarecum un caracter obiectiv.

Prin aceste îmbinări de diverse ipostaze, de diferite tonalități bine închegate între ele, poezia d-lui Bărgăuanu apare ca una dintre cele mai interesante ale tinerei generații.

1928

STEJAR IONESCU : *DOMNUL DE LA MURANO*

Numele d-lui Stejar Ionescu nu e dintre acelea care apar în fiecare lună, cel puțin în revistele literare. D-sa nu se risipește și nu confundă gazetăria literară cu adevărata literatură. De la primele pagini ale volumului său *Domnul de la Murano* se desprinde neted impresia că autorul își respectă scrisul.

Malițiosul secretar al lui Anatole France, Jean-Jacques Brousson, ne spune în ultimul său volum consacrat maestrului următoarele vorbe ale acestuia : „Poeții încep totdeauna prea tîrziu, fiindcă niciodată nu sîntem destul de tineri pentru poezie, iar prozatorii prea devreme, fiindcă niciodată nu sîntem destul de bătrîni pentru această artă".

Dl. Stejar Ionescu a început să scrie în jurul vîrstei de treizeci de ani. Ceea ce înseamnă că în scrisul său apar valori de maturitate. Proza oamenilor prea tineri e temperamentală și instinctivă. E un strigăt al trupului înfiorat direct ori indirect de sexualitate. Pasiunea amoroasă sau măcar sentimentalismul lînced se strecoară printre aceste pagini, de cele mai multe ori, de confesiuni.

Mărturisim că sîntem puțin blazați de atîta miorlăitură sentimentală, de teme banale ale unor simple întîmplări ce nu merită totdeauna să fie reținute și mai ales de stilul inegal și searbăd care apare mereu în proza noastră curentă.

Ceea ce aduc nou nuvelele d-lui Stejar Ionescu e o veritabilă și distinsă intelectualitate. Eroii săi sînt cărturari ori oameni distinși. Autorul îi privește cu calm critic, cu un ochi potolit. Le cunoaște calitățile și slăbiciunile, pe care le reliefează fără exagerare, cu senină obiectivitate. Ceva mai mult simț tragic al vieții, și ne-am gîndi la F. Mauriac. Realitatea e văzută prin lumina ideilor și a unei atitudini în fața vieții consolidată adînc. Și astăzi, cînd definițiile afectiviste ale artei fac loc altora intelectualiste, această potrivire cu vremea merită să fie subliniată. Și cu atît mai mult în tînăra noastră literatură, unde lipsește mai ales conștiința și luciditatea cerebrală.

Eroii tratați de autor sînt, în majoritate, oameni „subțiri". Pentru a li se arăta calitatea lor ei sînt puși totdeauna în legătură cu ființe primitive, mai simple, de obicei femei. Adeseori, nuvelele cuprinse în acest volum tratează dragostea foarte conștientă a intelectualului pentru femei și fericirea sau drama lor — cum e în *Zîna fumului* și chiar în *Iubirea lui Dionis*. Și astfel de episoade dau ocazie autorului să facă o serie de observații de moralist asupra dragostei. Asemenea întîmplări îl fac să gîndească în marginea vieții. Bineînțeles, gîndirea nu e material adiacent, ci integrată artisticește în materia nuvelei.

Din aceeași structură de artist intelectual reiese impresia finală de acuratețã perfectă, de puritate cristalină, pe care o lasă bucățile sale, și apoi distincțiunea și eleganța stilului, căruia nu i se poate reproșa nimic, nici măcar o anumită răceală, care e numai aparentă.

Fizionomia artistică a d-lui Stejar Ionescu nu seamănă cu nici una alta din literatura noastră. Ea e conturată original și depinde de propriile sale mijloace. O inteligență lucidă, pe lîngă nobile însușiri sufletești, reflectate de un talent sigur de sine. Acest prim volum, plin de realizări remarcabile, ne face să întrezărim o interesantă carieră literară.

1928

L. REBREANU : *CIULEANDRA*

Fizionomia viguroasă și aspră de romancier a d-lui L. Rebreanu s-a alcătuit în legătură cu cele două puternice romane de factură naturalistă, *Ion* și *Pădurea spînzuraților*. Calitățile sale s-au fixat cu această ocazie : observație directă, ascuțită, gust bărbătesc pentru fenomenele dure, obiectivitate și putere de colecționare a faptului caracteristic în slujba unei evoluții, clar și sistematic gradată.

După ce a epuizat acest gen, d-sa a arătat o tendință vie către aspecte mai variate ale artei. Curiozitatea l-a împins către alte alcătuiri, către forme și teme cu totul îndepărtate de primele sale manifestări. Trecînd peste aptitudinile sale naturaliste, a dat atunci o operă de pură imaginație : *Adam și Eva*. Nimic mai îndepărtat de ceea ce credeam că va persevera mereu autorul lui *Ion*. Nu trebuie să uităm însă că Flaubert, după *Madame Bovary*, ternă acuarelă a vieții de provincie, s-a pasionat după viața Carthaginei și ne-a dat *Salammbô*.

Înțeleg perfect această nevoie de extensiune a orizonturilor artistice la firile bogate, puternice și sănătoase. Specializarea e semnul artei mici. Ea duce la subtilitate și cizelare, la perfecționarea detaliului. Cînd ești silit să ari mereu același cîmp, nu-ți rămîne decît cultura intensivă, adică — aplicîndu-se la artă — manierismul.

Pe dl. L. Rebreanu, spirit robust, nu-l ademenește subtilitatea alexandrină, care — în arta literară, în aceea a bijuteriei sau în altele — împarte firul de păr în patru. Cuceritor, el dorește spații largi și virgine, pe care are ambiția să le defrișeze mai întîi.

În ultimul său roman a fost ademenit de o temă psihiatrică. Problema și-a pus-o oarecum conștient și parcă „a priori". Pe urmă, a căutat soluția.

Puternicul său talent excela mai ales în desene de caractere. *Ciuleandra* nu urmărește acest lucru. Nu e vorba aici de conflicte de firi omenești. Sînt numai trei personagii în acest roman : fiul, tatăl, doctorul și unul foarte auxiliar, dealtfel, și destul de convențional, mătușa — „tante Tilda“. Ciocniri între ele nu sînt. Dealtfel, aceste figuri sînt vag și general estompate. Firea lor importă puțin în acest caz. Particularitatea lor vie e trecută cu vederea. Dealtfel, ea e indiferentă. Dl. Rebreanu a făcut intenționat acest lucru. În *Ciuleandra* nu personagiile interesează, ci situațiile lor sufletești succesive. Preocuparea d-lui Rebreanu de data aceasta n-a fost să creeze *figuri*, ci mai ales *stări* sufletești. E vorba de formațiunea, evoluția și criza unui caz de demență. Etapele lui sînt înșirate cu știință și precizie. Gradația crizei e prezentată cu toată pătrunderea psihologică. E vorba de un *proces* patologic care se întinde, se generalizează, cuprinde încet toată conștiința normală. Cu ascuțime de clinician, autorul arată germenii, întîi timizi și apoi pronunțați, ai nebuniei : apariția superstiției numărului treisprezece. Apoi fobia și ideea persecuției din partea doctorului. (Am fi dorit poate ca delirul persecuției să fie ceva mai accentuat.)

Deși și-a schimbat temele de inspirație, metoda de a privi lucrurile a d-lui Rebreanu a rămas, cum e și firesc, aceeași. Chiar cînd mînuiește lucruri așa de profund deprimante, umoarea sa egală și echilibrată nu se tulbură. Nici o urmă de dramatism în această teribilă tragedie de ospiciu. Impasibilitatea și obiectivitatea cea mai desăvîrșită prezidează în toată desfășurarea romanului. Detaliile concrete se urmează calm unul după altul, fără zbucium. Sîntem aproape de atitudinea unui om de știință însuflețit numai de curiozitate. Scriind romanul său, dl. Rebreanu și-a însușit starea de spirit a eroului său, dr. Ursu.

Și procedeul de redare e cvasi-științific. Autorul se menține în cadrul *descrierii*. El se ferește să sugereze. Procedeul *sugestiei*, care — indirect și perfid — ne furișează în suflet atitudinea autorului, e, oricum, mai subiectiv decît descrierea care pune toate aspectele pe același plan, fără ierarhie și fără preferințe, lăsînd parcă cetitorul să aleagă ce vrea el din această prezentare de fapte. *Ciuleandra* e total lipsită de o intenție retorică. Ea nu vrea să probeze nimic. Sfîrșind romanul, nu sîntem angajați prea mult pe panta nici unei emoții. Se depune numai peste noi, ca o pulbere ușoară, o tristeță lucidă.

1928

AL. A. PHILIPPIDE : *STÎNCI FULGERATE*

Ca și proza, poezia a suferit în ultimele decenii o revoluționară schimbare în structura sa. Calitatea poemului vechi stătea într-o alianță bine consolidată între sentimentalism și retorism. Lamentarea era starea de suflet curentă pe care poetul trebuia s-o exprime în formule pe cît de ingenioase, pe atît de sunătoare. Formulele expresive trebuiau — ca și perioadele oratorice — să se adreseze unui public cît de larg. Gloria acestei poezii a fost Victor Hugo, iar mizeria ei — Edmond Rostand. E adevărat că aspectul de care vorbim e mai ales cel francez. Poezia anglo-saxonă — Keats, în primul rînd — și cea germană — de la Novalis la Dehmel —, preocupate de țeluri mai curat intime, scăpau în parte acestei contraziceri, fără să se dezrobească complect de elanul verbalist și retoric.

Poezia de astăzi nu mai urmărește să convingă pe nimeni, nici măcar să capete comprehensiunea unanimă. Ea e modestă, strict personală și de natură interioară.

Revoluția începută cu Verlaine (Baudelaire din punctul de vedere al formei ține încă de vechea școală) a fost desăvîrșită cu Rainer Maria Rilke. Poetul contemporan e oarecum indiferent la acceptarea de către publicul larg a formelor pe care le fură realității sufletești ori obiective. Raporturile între lucruri ori fapte, pe care le prinde, sînt adesea insesizabile pentru oricine. El cere sensibilitate adecvată, inițiere și inițiați. Se știe că Valéry a împins așa de departe ascetismul și izolarea poeziei, încît a cerut dezbrăcarea ei de orice conținut uman : idei, cunoștințe, sentimente. A păstrat doar raporturi abstracte, scheme dinamice între imagini și cuvinte.

Al. Philippide (Philippide şi Ion Barbu sînt singurii poeţi de mare talent afirmaţi în atmosfera antipoetică de după război) trebuie situat oarecum intermediar între aceste şcoli poetice : împrumută elemente din ambele. Ţine de poezia contemporană prin lipsa de sentimentalism. E un cerebral, uscat, fără moliciuni şi înduioşări. E un indiferent. Singurele urme de afectivitate ce se pot găsi — foarte rare şi acelea — în poemele sale sînt sentimente „par dépit". Adică resturi de indignare, de amărăciune, de cinism. Al. Philippide — acesta e destinul său — e un dezamăgit precoce, un deziluzionat, poate congenital, ereditar. Un pesimism în forma dispreţului şi a mefienţii se poate întrezări la el de către un critic din acei care sînt convinşi că orice operă e un colţ de autobiografie. Pentru cei care n-au gust să scormonească ce e în dosul lucrurilor, indiferenţa apare net, la suprafaţă.

Dar, ce e curios — paradox infinit al naturii omeneşti —, *acest indiferent se exprimă violent*. Pornită de la o stare sufletească egală şi detaşată, poezia lui Philippide — în aceasta cred e tot farmecul ei — capătă accente brutale, impetuoase. Un blazat care găseşte mijloace de primitiv, iată un amestec de dozare care — trebuie s-o recunoaşteţi — nu se întîlneşte în toate zilele. Acesta e secretul originalităţii sale. Fizionomia sa de poet se va contura totdeauna în limita acestor două caracteristici.

Dar violenţa, stare sufletească cu deosebire explozivă şi dinamică, imposibilă de reţinut, depăşeşte sfera unor vieţi sufleteşti individuale şi se revarsă, social, în afară. Expresia socială a violenţei e grandilocvenţa. Astfel, prin compoziţia sa sufletească, Philippide nu poate evita vechiul retorism. Găsim şi la el formule mari, de înaltă oratorie, imprecaţii şi apostrofe, care aduc aminte nu numai de Tudor Arghezi, dar şi de Victor Hugo.

Şi se mai întîmplă ceva. În dispreţul şi deziluzia sa faţă de aspectul uman al existenţei, Philippide vorbeşte mereu de roci minerale, de fenomene siderale, astronomice. Poezia sa devine o metafizică universalistă. Poetul trăieşte în spaţii interplanetare, în vidul pur dezumanizat. Preocuparea metafizică şi astronomică, ca tot ce e grandios, trebuie să fie însă exprimată grandios. Dar aceasta, desigur, nu adaugă la simplitatea versului său.

Pentru mine, participarea simultană la două atitudini poetice, cea veche şi cea nouă, e tocmai o dovadă de originalitate. Departe de orice modă, poetul s-a ascultat pe el. A strîns toate elementele care-l alcătuiesc — fie ele cît de contradictorii — şi ne-a dat un produs puternic, spontan, proaspăt şi, indiferent la sugestiile unor ambianţe de mediocră maimuţăreală, s-a realizat pe el.

Astfel meritul său e mare.

1930

SĂRBĂTORIREA D-LUI M. SADOVEANU

Acordarea gloriei încă în timpul vieţii lor le e dat rar marilor artişti. Cazurile se pot cita : Victor Hugo, Voltaire şi încă alţi cîţiva. Împlinind cincizeci de ani, dl. M. Sadoveanu a fost serbat în mod unanim de întreaga suflare românească. Revista noastră, al cărei trecut se confundă în parte şi cu trecutul operei marelui scriitor, este îndeosebi fericită. Fiindcă aici s-a scris cea mai mare parte din materialul critic asupra operii d-lui Sadoveanu, am lăsat ca omagiile şi discuţiile să se facă cu ocazia apoteozei şi în alte părţi. Observăm numai că acest succes se datoreşte la trei motive principale. M. Sadoveanu e înainte de toate un mare artist, tot aşa de mare ca Eminescu şi Caragiale, şi formează cu aceşti doi singura trinitate cu adevărat indiscutabilă a literaturii româneşti. Limba pe care o mînuieşte a atins sub pana sa culmi inabordabile. E maximum de perfecţiune permisă de posibilităţile limbii româneşti.

Dar, oricît de mare artist ar fi fost, probabil că Sadoveanu n-ar fi fost aşa de universal selecţionat dacă n-ar fi fost — în acelaşi timp — şi un scriitor profund caracteristic acestei ţări şi acestui neam, dacă n-ar fi cîntat poezia inanalizabilă a cîmpiilor şi dealurilor moldoveneşti, dacă n-ar fi animat, straniu şi exact în acelaşi timp, epopeea naţională. La toate acestea se mai adaugă — fără îndoială — şi proporţiile considerabile ale operei sale.

Forța fecundității sale, vitalitatea sa artistică amintesc de marii creatori Balzac, Zola, Tolstoi. N-a fost un diletant pipernicit sau unul din acei artiști scrupuloși care scot două picături de esență dintr-un imens material o viață întreagă.

M. Sadoveanu e azi cel mai mare și cel mai iubit scriitor național. Tînăr încă, gloria sa va crește mereu. În umbra ei, cei care se bucură mai mult, ne permitem să o mărturisim, sîntem noi.

1930

GEORGE LESNEA : *VEAC TÎNĂR*

Nimeni nu va ghici că autorul acestor curate, sincere și inspirate versuri, care promit să ne dea un adevărat poet, e un simplu zețar, care și-a cules cartea singur, cu pietate, cu sacrificii, cu iubire.

În puținele sale ore libere, el își ascultă muza. În criza actuală a poeziei, glasul său suav și melodios se afirmă poate ca singurul demn de ascultat în ultimul an. Dar despre acest volum trebuie scris pe larg și cu atenția pe care o merită.

Aici nu facem decît să-l menționăm.

1931

ION MINULESCU : *BĂRBIERUL REGELUI MIDAS*

Cînd eram adolescent, iubeam literatura d-lui I. Minulescu în secret. O iubeam ca pe un păcat. Simțeam că-mi place nu pentru motive de stimă, ci pentru calități pe care conștient n-aș fi vrut să le admit. Dar amorul începe cînd iubești defectele, nu calitățile. Pe atunci Minulescu era poetul tineretului. Și cred că a rămas și astăzi. Tinerilor le e rușine să mărturisească sentimentalismul, idila, visul, entuziasmul. De obicei, ei fac pe blazații, pe cinicii. Ei abordează ușor o mască de senzualism sceptic și de „je m'enfichisme". Lor le place magia vorbelor mari, exotismul îndepărtat, muzica formulelor grandilocvente. Pentru toate acestea, dl. I. Minulescu a fost atunci foarte gustat. Cinismul său senzual, îmbrăcat în emfatice formule, ne dădea, pur și simplu, gata.

> Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mîine,
> Dar fiindcă azi mi te dai toată...

Cine ar putea rezista ?

Dar, tragedia ascunsă a lucrurilor, poeții de manieră îmbătrînesc iute. Rezultat al unui entuziasm de o clipă, legați de specificitatea unui moment, ei se demodează repede. Dl. I. Minulescu e legat de momentul simbolismului. Numele său aduce cu el evocări de poeți azi uitați : Stuart Merrill, Corbière, Jehan Rictus etc. E generația lui *Mercure de France*, cu Gourmont, Rachilde și A. Valette. Sînt ultimele momente ale cafenelei Vachètte, unde strălucea încă — astru în agonie — metecul grec Jean Moréas. Pe atunci, trona anarhismul lui Laurent Tailhade, se vorbea mult de bombe și asasinate, iar tinerii la modă erau perverși și complicați, rafinați și detracați ca Des Esseintes, eroul lui Huysmans. De parfumuri barbare, de luciul mort al pietrelor prețioase, de peisaje polare ne-a vorbit mult și dl. Minulescu. Pe vremea aceea, d-sa era considerat ca un scriitor exotic, ferit de orice influență a specificului național, fruct importat de pe alte țărmuri. Arta sa părea factice, artificială, produs de seră, crescut departe de aerul tare și tonic, de determinismul firesc și necesar al țării de origine. Nici limba sa nu era destul de adaptată locului : expresivitatea sa era compusă din bizarerii de vocabular, din cuvinte rare, sonore și prețioase, dar plămădite din sunete străine, care cîteodată jigneau urechea românească.

Dar această ștrengărie a durat puțin, „ce que durent les roses". Dl. I. Minulescu, cîștigat complect de București, a uitat Parisul. A simțit, devenit matur, nevoia unei adaptări. A început atunci, în epoca de după război, să observe obiceiurile locale și să scrie romane satirice și realiste, cu eroi bucureșteni. De la Huysmans la moravurile capitalei noastre e o bună distanță : dar dl. I. Minulescu a cedat și s-a adaptat legii locului. Criticii săi nu-i mai puteau reproșa o dezvoltare pe deasupra oricărui specific național. Nuvelele și micile sale romane, de la *Roș, galben și albastru* la *Bărbierul regelui Midas,* prezintă eroi luați din lumea obișnuită a Bucureștiului. Dar toți au o caracteristică, toți formează o categorie. E funcționarul, samsarul, micul scriitor — indiferent de profesie —, pehlivan, șmecher, tare în butade și miticisme de bodegă. E ceea ce se cheamă în capitală — cu oarecare admirație — șef. Eroul lui Minulescu trebuie să fie „șef", adică să se învîrtească. Să facă din ochi satisfăcut ori de cîte ori a tras pe sfoară pe cineva, să facă mereu spirite, să fie vulgar cît trebuie, să fie însă, una peste alta, băiat bun.

Prin el transpiră o întreagă filosofie românească : o filosofie ușoară, vodevilească, amuzantă, un „m'enfichisme" integral și absolut, ușor cinic, senzual, cu înjurături neaoșe, distilate cîteodată de cîte o formulă distinsă. „Șeful" d-lui Minulescu e oarecum ca „cocu"-ul lui Courteline. Căci mai ales de Courteline aduce aminte această literatură. Toată lumea d-lui Minulescu e privită amuzant, fără nici o atitudine, fără gravitate și — cum se spune azi — fără nici o problematică.

Cum își privea Courteline „cocu"-ul, așa își privește dl. Minulescu „șefii". Se poate desprinde numai o predilecție pentru aspectul de senzualitate destrăbălată, sau pentru șmecheria cinică. În fond, omul e același. Și atunci cînd era în postura simbolistă cu parfumuri barbare, cu ametiste, cu exotică complicație, și acum, cînd s-a specializat în subiecte de viață bucureșteană. Încolo, nici o semnificație. Tocmai în această lipsă de semnificație, unii — dl. P. Zarifopol, de pildă — au crezut a găsi artă pură, ferită de orice tendință.

Pentru cine caută amuzamentul pur, desigur scrierile d-lui Minulescu vor fi gustate. Literatura și arta modernă cer, însă, mai mult ; cer puncte de vedere și frămîntare, cer o viziune a lucrurilor de dincolo de aspectul hazliu.

1931

CONST. GRAUR : *CÎȚIVA INȘI*

De cîtăva vreme, ziaristica română mai nouă a devenit pur literară. Se scrie numai cu epitete colorate, cu figuri de stil, cu infinite și indigeste comparații și metafore, dar mai ales cu invective. Argumentația și documentul au devenit debile, în schimb un literaturism „écoeurant" a invadat ultimele producții ale generației mai tinere. Se duce un ministru să facă o vizită în Basarabia ? Articolul se va chema pretențios și dezgustător : *Pelerinul Bugeacului.* Un altul va vizita Vîlcovul și cooperativele de icre, articolul care inserează acest simplu fapt banal va purta titlul : *Caravana icrelor negre* și așa mai departe. Dar o astfel de gazetărie de ieftină și umflată literatură satură cum satură mîncările prea aromate. Ea e făcută numai din goana după efect și dintr-o mizerabilă vanitate. Ziaristica — cea adevărată — e, însă, o formă de demonstrație. Ea ține de dialectică și de oratorie. Talentul literar, util, evident — poate ajuta aceste două calități principale însă într-o doză decentă.

După părerea noastră, unul din cei mai desăvîrșiți gazetari, în sensul adevărat al cuvîntului, pe care i-a produs cultura românească e dl. Const. Graur. Puterea sa de argumentație, facultate personală perfecționată și prin educația socialistă de pe vremuri, e în adevăr remarcabilă. Cînd atacă, dl. Const. Graur nu întrebuințează epitetul injurios, ci invectiva de idei și forma cea mai civilizată a polemicii : ironia. O modestie excepțională — dl. Const. Graur utilizează de cele mai multe ori pseudonimul — a făcut numai ca d-sa să nu devie ceea ce se cheamă un nume de gazetar popular. În cercurile intelectuale, articolele sale sînt însă așteptate cu viu interes.

Broșura de față, care cuprinde o serie de portrete din vechea mișcare socialistă, e oarecum o operă de justițiar. Ea cuprinde figuri patetice de eroi necunoscuți. Un cititor din generația mea, cetind tabla de materii, nu va cunoaște nici un nume, dar cetind conținutul articolelor va rămîne pe gînduri asupra caracterelor idealiste care înfloreau acum treizeci de ani. *Inșii* d-lui Graur nu sînt eroi ; sînt, însă, oameni cumsecade, aproape sfinți. Figura propagandistului Edelstein, descrisă cu măiestrie de romancier, e — în adevăr — emoționantă. La fel, aceea a institutorului Damian din Galați. Sincer și modest el însuși, prin afinitate — desigur — dl. Const. Graur a descris tragedia umilă a acestor martiri necunoscuți. Cartea sa emoționantă, umană, adevărată, arată cît e permis talentului literar să ajute — în jurnalistică — ideologia și argumentația. Ea ne face să regretăm că d-sa nu-și adună toate articolele în volum.

1931

TUDOR VIANU : *ARTA ȘI FRUMOSUL*

Volumele d-lui T. Vianu aduc totdeauna — într-o ambianță de diletantism ca aceea a culturii noastre — fructul unor preocupări serioase și a unor tratări pe cît de laborioase, pe atît de inteligente. Ultimul e aproape un tratat de estetică. Cea mai mare parte din problemele esteticii actuale — cel puțin acelea care le pune estetica germană — sînt tratate în *Emoția și creația artistică, Tip și normă în estetică, Arta și jocul, Autonomizarea esteticii* etc., etc. În lipsa unui tratat universitar, cartea d-lui T. Vianu va putea deveni breviarul de examene al studenților de la toate facultățile de litere. Manualul d-sale are însă un deosebit interes și pentru specialiști. Mai întîi, e complect și conștiincios informat. Apoi, fiecare din temele tratate conține o disecare și o analiză aprofundată a unor amănunte și puncte de vedere, care, deși nu îmbrățișează tot aspectul general al subiectului, nu sînt mai puțin prețioase. Studiile despre *Emoția și creația artistică* și acelea despre *Arta și jocul* sînt cu deosebire interesante în această privință. Lectura acestei lucrări lasă însă un regret : estetica e încă azi o disciplină de atitudine. Dl. T. Vianu, spirit eminamente comprehensiv, înțelege toate sistemele, le redă specificul și le pricepe contribuția lor utilă. Dar de cele mai multe ori, studiile sale se termină „en queue de poisson", adică fără concluzie. Aceasta e ori total absentă, dl. Vianu nereușind — într-un fel de oscilație permanentă — să opteze pentru ceva precis, generozitatea sa intelectuală parcă justificînd totul fără să prefere nimic ; ori concluzia fărîmițată, mascată și doar insinuată în treacăt, trece neobservată. La aceasta se adaugă, probabil, și un stil foarte abstract, care întunecă sau măcar estompează claritățile brutale. Spiritul d-lui Vianu rămîne astfel mereu disponibil, lăsînd o impresie de nehotărîre în cetitorul care așteaptă o atitudine.

Noi care apreciem serioasele calități de cărturar ale d-sale și care-i urmărim activitatea de la începuturile ei, i-am dori în operele viitoare ceea ce oamenii de știință se feresc, dar ceea ce credem că d-sale i-ar da mai multă robustețe și mai multă pregnanță, puțintică parțialitate.

1931

C. STERE ROMANCIER

(Cu ocazia ediției a doua a romanului său)

Ca toate firile extrem de bogate, dl. Stere e un om imprevizibil, un om cu surprize. O viață întreagă de acțiune socială și de meditație, un sistem de gîndire și de unitate doctrinală se sfîrșește cu un roman. Cine cunoaște această personalitate vulcanică și luxuriantă ca o floră ecuatorială nu se va mira totuși, că, ajuns la 67 de ani, savantul constituționalist, sociologul țărănist, conducătorul moral al Basarabiei, printr-o eclipsă bruscă a ocupațiilor anterioare, dictează în 29 de zile primele două volume dintr-un roman — ele singure de aproape șapte sute de pagini — din care vor trebui să apară încă cinci de aceleași dimensiuni. Și critica literară aproape unanimă declară acest roman ca unul din cele mai remarcabile din cîte s-au scris în literatura noastră.

Nevoie de spovedanie și invitație la înțelegere, fără îndoială. Dar și ușurarea prin expresie a unei veritabile naturi de artist comprimată o viață întreagă de alte tendinți mai urgente și mai actuale.

Varietatea și opulența spirituală a d-lui C. Stere l-ar fi îndreptat către orice creație sufletească. El ar fi putut desigur, trăind în alte împrejurări, să scrie un mare sistem de metafizică, să fie un inițiator de sectă religioasă, să devie un poet ori să facă o descoperire științifică în astronomie, geologie ori chimie. Au fost timpuri cînd l-a pasionat geologia și cînd își transformase casa într-un muzeu și au fost alte timpuri cînd printr-un telescop, instalat pe acoperișul locuinței sale din strada Sărăriei de la Iași, privea conjuncturile senine și rigide ale astrelor.

D. C. Stere ar fi putut deveni orice : într-atîta sînt de infinite virtualitățile sale. Dar analizînd bine, în el sălășluiesc trei calități caracteristice : un agitator social (în sensul bun al cuvîntului), un ideolog, o fire de artist. Cele două dintîi s-au bucurat de o „catarsis“ complectă ; o viață de zbucium și de gîndire le-a purgat îndeajuns. Natura artistică nu și-a apucat niciodată rîndul. Ea a fost „refulată“, mereu, mereu amînată în cerințele și nevoile ei. Și iată că acum se răzbună superb, oferind un roman, încordat în intensitate și virulență și îmbogățit în experiență de o întreagă viață de așteptare.

*

Acest roman e, după cum s-a spus, romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale și revoluționare de acum cincizeci de ani. Cunoaștem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu lumea, sufletul și moravurile Ardealului. Entuziasmul și pateticul roman al lui D. Moruzi ne dădea încă o oglindire simplistă și naivă a vieții basarabene.

Viața moșierilor de peste Prut în a doua jumătate a veacului al XIX-lea e tot așa de necunoscută cercurilor românești ca și viața socială din Haiti ori din Paraguay. Ea pare curioasă și stranie dincolo de zidul de absolută separație pe care-l reprezenta Prutul „râu blestemat“. Era o viață semifeudală, semițărănească, în care expira o tradiție națională, fără să se închege o alta. Moravurile erau împiestrițate între comandamentele unei tradiții neschimbate și noi achiziții germano-rusești.

Basarabean după originea mamei mele, am petrecut și eu copilăria mea la un conac de peste Prut. Și acolo exista un „fighel“, și acolo venea în unele seri de chefuri sardanapalice între proprietarii din împrejurimi, brute blînde și robuste, un „rotmistru“ polonez ori balt care provoca suspine înăbușite tinerelor neveste, toate în tragica postură de M-me Bovary.

Pictura acestui mediu în volumul întîi al romanului d-lui Stere e fascinantă de adevăr și de culoare. Ea introduce în literatura română un inedit și necunoscut conținut de viață. Fără d. C. Stere acest material și această temă, a unei părți din istoria unei provincii românești, ar fi dispărut pentru totdeauna în neant. Astfel, primul volum *Smaragda Theodorovna,* cu toată povestea tragică a mamei autorului, e un roman social. Cazul „Smaragdei Theodorovna“, oferă scheletul afabulației. Dar ramificațiile laterale ale acestui caz îneacă semnificația lui individuală.

Povestea acestei eroine e povestea unui membru al unei clase de oameni într-o anumită stare de lucruri. E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. În acest gen doi scriitori au reușit mai ales : Zola și Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămîne inferior. E un dar eminamente rusesc acela de a înțelege și reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusesc. Simțul socialului în literatură e un simț rusesc. Trebuiesc mînuite o mulțime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuși și nota comună care-i leagă. Romanul d-lui Stere întrebuințează din acest punct de vedere un „truc“ uzat și de Gogol în *Suflete moarte.*

Iorgu Răutu, cel de al doilea protagonist al romanului, trebuie să facă o călătorie îndepărtată pentru a găsi un personaj care să-l ajute la nuntă. În drum, el se oprește mereu la diferiți proprietari. Obține astfel o galerie întreagă de figuri extrem de impresionante. Aici facem cunoștința marelui senior Aristide Brezo, fire de tarasconez umflat și sec, a lui Vasile Petrovici Bartic, zgîrcit și taciturn, a baronului August Millbrey von Pfälzer-Gröner, zu Holstorm, bătăios cavaler balt și alții mulți. Dar unde turi de artist comprimată o viață întreagă de alte tendinți mai urgente și mai actuale.

Varietatea și opulența spirituală a d-lui C. Stere l-ar fi îndreptat către orice creație sufletească. El ar fi putut desigur, trăind în alte împrejurări, să scrie un mare sistem de metafizică, să fie un inițiator de sectă religioasă, să devie un poet ori să facă o descoperire științifică în astronomie, geologie ori chimie. Au fost timpuri cînd l-a pasionat geologia și cînd își transformase casa într-un muzeu și au fost alte timpuri cînd printr-un telescop, instalat pe acoperișul locuinței sale din strada Sărăriei de la Iași, privea conjuncturile senine și rigide ale astrelor.

D. C. Stere ar fi putut deveni orice : într-atîta sînt de infinite virtualitățile sale. Dar analizînd bine, în el sălășluiesc trei calități caracteristice : un agitator social (în sensul bun al cuvîntului), un ideolog, o fire de artist. Cele două dintîi s-au bucurat de o „catarsis“ complectă ; o viață de zbucium și de gîndire le-a purgat îndeajuns. Natura artistică nu și-a apucat niciodată rîndul. Ea a fost „refulată“, mereu, mereu amînată în cerințele și nevoile ei. Și iată că acum se răzbună superb, oferind un roman, încordat în intensitate și virulență și îmbogățit în experiență de o întreagă viață de așteptare.

*

Acest roman e, după cum s-a spus, romanul Basarabiei, al Basarabiei patriarhale și revoluționare de acum cincizeci de ani. Cunoaștem de la Slavici, de la Agârbiceanu, de la Rebreanu lumea, sufletul și moravurile Ardealului. Entuziasmul și pateticul roman al lui D. Moruzi ne dădea încă o oglindire simplistă și naivă a vieții basarabene.

Viața moșierilor de peste Prut în a doua jumătate a veacului al XIX-lea e tot așa de necunoscută cercurilor românești ca și viața socială din Haiti ori din Paraguay. Ea pare curioasă și stranie dincolo de zidul de absolută separație pe care-l reprezenta Prutul „râu blestemat“. Era o viață semifeudală, semițărănească, în care expira o tradiție națională, fără să se închege o alta. Moravurile erau împiestrițate între comandamentele unei tradiții neschimbate și noi achiziții germano-rusești.

Basarabean după originea mamei mele, am petrecut și eu copilăria mea la un conac de peste Prut. Și acolo exista un „fighel“, și acolo venea în unele seri de chefuri sardanapalice între proprietarii din împrejurimi, brute blînde și robuste, un „rotmistru“ polonez ori balt care provoca suspine înăbușite tinerelor neveste, toate în tragica postură de M-me Bovary.

Pictura acestui mediu în volumul întîi al romanului d-lui Stere e fascinantă de adevăr și de culoare. Ea introduce în literatura română un inedit și necunoscut conținut de viață. Fără d. C. Stere acest material și această temă, a unei părți din istoria unei provincii românești, ar fi dispărut pentru totdeauna în neant. Astfel, primul volum *Smaragda Theodorovna*, cu toată povestea tragică a mamei autorului, e un roman social. Cazul „Smaragdei Theodorovna“, oferă scheletul afabulației. Dar ramificațiile laterale ale acestui caz îneacă semnificația lui individuală.

Povestea acestei eroine e povestea unui membru al unei clase de oameni într-o anumită stare de lucruri. E un roman de mentalitate socială, de atmosferă. E descrierea unei stări de mulțime, a unui suflet colectiv. În acest gen doi scriitori au reușit mai ales : Zola și Tolstoi. Se poate spune că d. C. Stere nu rămîne inferior. E un dar eminamente rusesc acela de a înțelege și reda mulțimile. Poate un reziduu al vechiului comunism agrar, al mirului rusesc. Simțul socialului în literatură e un simț rusesc. Trebuiesc mînuite o mulțime de tipuri, fiecare cu specificul său individual, găsind totuși și nota comună care-i leagă. Romanul d-lui Stere întrebuințează din acest punct de vedere un „truc“ uzat și de Gogol în *Suflete moarte*.

Iorgu Răutu, cel de al doilea protagonist al romanului, trebuie să facă o călătorie îndepărtată pentru a găsi un personaj care să-l ajute la nuntă. În drum, el se oprește mereu la diferiți proprietari. Obține astfel o galerie întreagă de figuri extrem de impresionante. Aici facem cunoștința marelui senior Aristide Brezo, fire de tarasconez umflat și sec, a lui Vasile Petrovici Bartic, zgîrcit și taciturn, a baronului August Millbrey von Pfälzer-Gröner, zu Holstorm, bătăios cavaler balt și alții mulți. Dar unde sufletul social al doctrinei patriarhale se revelează în toată goliciunea lui e în scena alegerii mareşalului nobleţei provinciale. Episodul acesta e animat de o perpetuă forţă dinamică. Desfăşurarea lui e simfonică, orchestrală, scena comportînd o împletire rapidă de mentalităţi, de ambiţii, de rezerve strategice, de ipocrizii mascate.

În acest bogat decor, se desfăşoară, ca un fir roş dintr-un mosor, drama familiară a lui Iorgu Răutu, boier patriarhal trecut de patruzeci de ani, şi a soţiei sale Smaragda, copil de cinsprezece ani, a cărei singură experienţă e pensionul francez de la Chişinău, ţinut cu riguros puritanism de o fostă vedetă de circ.

*

Figurile episodice din roman trec iute prin faţa noastră exact atît cît trebuie, cu existenţa lor, cu dîra de viaţă care o lasă, să creeze o ambianţă.

Luminate puternic cu un reflector proiectat în faţă, sînt mai ales trei personaje : Iorgu Răutu, Smaragna Theodovna şi Nataliţa. Cele două tipuri dintîi sînt descrise cu reculegere şi cu o seriozitate oarecum tragică. Cea din urmă, schiţată din frînturi de viaţă azvîrlite parcă în treacăt şi în glumă, trăieşte cu o vioiciune şi o potenţialitate de viaţă absolut remarcabile. E poate unul din cele mai vii, mai verosimile, unul din cele mai reuşite tipuri din tot romanul. Tovarăşa Undina, obţinută prin condensarea, desigur, a mai multor plăci fotografice, într-o imagine compozită, pare ceva mai convenţională poate şi din cauza generalităţii acestei figuri de adolescentă conspiratoare, fanatică şi idealistă, exploatată de multe romane ruseşti din perioada revoluţionară.

De aceeaşi soartă literară ingrată se bucură şi ziaristul Bessarabo, cinic dezabuzat, nihilist fără nădejde, care aminteşte mult de Bazaroff şi de toţi discipolii săi. De o izbitoare realitate şi de o adîncă semnificaţie sînt tipurile Talmudistului şi al lui Moise Roitman, membri ai „comunei de adolescenţi revoluţionari". Mama Irina şi Ilenuţa sînt poate prea dulci tratate, şi în compunerea lor mi se pare că intră nu ştiu ce „parti-pris" inconştient, desigur, de idilă bucolică.

*

D. C. Stere e un mare creator de viaţă. Un prim interes al romanului său constă din măiestria portretisticei sale bogate. Dar în bună parte acest roman e o autobiografie. Primul şi al doilea volum sînt introduceri care tratează condiţiile formaţiunii unei conştiinţe, pentru a ne prepara în viziunea unui destin. Desfăşurarea acestei soarte patetice şi tragice în acelaşi timp, uriaşa ei experienţă într-o viaţă excepţională de zbucium, de frămîntări, de urcuşuri şi coborîşuri, de triumfuri şi de naufragii. O viaţă ca aceea a d-lui C. Stere, mai eroică şi mai completă ca a oricărui român, de o esenţă goetheană prin complexitatea şi optimismul ei creator, merită o spovedanie. Asemenea vieţi nu pot dispare fără să-şi spuie cuiva secretul. Accentele ei grave, tragice se pregătesc în aceste două prime volume.

Viaţa lui Vania Răutu a fost pecetluită încă de la început. Maurice Barrès, spune undeva despre un eminent erou al său : „Il fut *élu* pour toutes les infortunes". Sufletul turmentat al lui Vania Răutu cunoaşte de la început amărăciunea existenţei : mama sa nu-l iubeşte. Odată, fără să vrea, aude o conversaţie, din care reiese net ura mamei sale. Pe această cangrenă inconştientă, care în sufletul copilului lipsit de orice duioşie ţine loc de experienţă socială, se altoieşte atmosfera revoluţionară a tineretului din Rusia lui Alexandru al II-lea. Se poate vorbi de o formaţiune predestinată. Cu o amărăciune familiară ori erotică în suflet şi cu un mediu conspirativ se plămădesc de obicei marii revoluţionari. Vania Răutu n-a avut de ales.

*

Ne-am fi aşteptat ca subtilii esteţi, care taie în patru firul de păr al artei, să nu găsească pe plac acest roman. Totuşi criticele care au comentat prima ediţie au fost toate mai mult ori mai puţin entuziaste. Romanul d-lui C. Stere e un bloc aspru, o faună de junglă care nu cunoaşte meşteşuguri măiestrite şi farduri combinate. E un roman de fapte, de figuri vii, de viaţă trăită, în genul Balzac, Dickens ori Tolstoi. Fireşte, asemenea romane nu suportă excese de stilistică. Se știe că, în sensul de rafinărie manierată, Balzac scria rău și că Tolstoi a nenorocit un candidat la bacalaureat care a copiat dintr-o operă a sa. Romanele care creează viața n-au datoria de a se împodobi prea mult. Chiar compoziția lor nu trebuie să fie prea simetrică. Criticul francez A. Thibaudet spune undeva că dacă nuvela are nevoie de o strictă compoziție, romanul trebuie să mimeze viața, fecund, irațional și dezordonat ca și aceasta.

Romanul d-lui C. Stere n-ar fi avut nevoie de compoziție, nici de stil. Și cu toate acestea, le are pe amîndouă. Dacă limba (în sens gramatical) nu e de o desăvîrșită puritate, stilul e dinamic, concentrat și foarte propriu. Iar compoziția și narația, desigur fără voia autorului, sînt perfecte. Toate acestea fiindcă viața trăită, ca și cea evocată veridic, au stilul și unitatea lor organică implicită. Talentul d-lui Stere, fără sforțări și fără elaborări, imită instinctul sigur și inconștient al vieții. De la primul volum d. C. Stere ocupă planul întîi al romanului românesc.

1932

G. CĂLINESCU: *VIAȚA LUI MIHAIL EMINESCU*

Un studiu de psihologie etnică ar putea descoperi la popoarele semicivilizate o foarte interesantă particularitate : uzarea rapidă a semnificației cuvintelor prin abuzul de superlative. Astfel de popoare nu voiesc să rămînă mai în urmă cu afirmarea unor anumite valori.

Valori eminente nu pot apare în fiecare zi. Atunci se umflă mereu gradul aprecierii și nivelul producțiilor. Fără nici un bun-simț comparativ, o groază de mici opere devin „capodopere“, o mulțime de mediocre creații devin „remarcabile“, „sublime“ etc., etc.

Cuvintele își pierd sensul, dar mai ales calificativele își pierd creditul. Ca să ajungă la nivelul „Europei“, critícii acordă operelor naționale înalte distincții nemeritate, numai ca să-și dea iluzia că țara lor produce la nivelul străin cel mai pretențios. Firește, mai intră în aceste moravuri și considerațiile de prietenie personală, de amiciție, de schimb de servicii etc.

*

Am făcut aceste considerații prejudiciale, pentru ca în toată luciditatea, restabilind creditul accepțiilor juste, să pot spune despre cartea d-lui G. Călinescu un cuvînt mare. De la *Spiritul critic*... al d-lui G. Ibrăileanu, nu s-a produs în istoria literară română o lucrare mai remarcabilă. Dacă n-aș avea oroarea superlativelor, care ignoră ceea ce e mai real în acest univers : simțul relativului, aș întrebuința desigur, ca procedeu de valorificare, expresia „capodoperă“.

Din punct de vedere național-utilitar, asemenea caracterizări, sînt, poate, astăzi necesare. Criza feroce care ne copleșește distruge în noi, fără îndoială, orice noblețe spirituală. Alergăm, biete fantome tracate de gîndul zilei de mîine, către puțină liniște, stabilitate, reculegere. Și mizeria nu ne dă răgaz. Cum să nu admiri un călugăr al ideii și al nobilelor emoții literare, care în mijlocul furtunii, printre goarne de revoluție și miros de praf de pușcă prevestitor de război, în mijlocul unui public aiurit de grijă și de sărăcie, abrutizat de indiferența nervilor tociți, are pasiunea, răbdarea și calmul să scrie un compact volum de cinci sute de pagini, epuizînd un capitol al celei mai însemnate probleme de literatură națională ?

Viața lui Mihail Eminescu este înainte de toate o operă științifică eminentă... Ea epuizează tot ce s-a scris despre viața lui Eminescu.

*

Documentarea este arhicompletă și făcută cu o riguroasă cenzură. Avem utilizate și închegate la un loc toate scrisorile, articolașele publicate în efemere reviste de mult apuse, aluzii directe ori indirecte, mărturii de contemporani.

Avem sub ochi, într-o copioasă biografie, ceea ce a scris toată lumea despre viața lui Eminescu, de la Slavici și C. Mille pînă la Maria Costăchescu sau Ieronim Barițiu. În acest uriaș material oricine s-ar fi înecat. Accesoriul și secundarul s-ar fi contopit. Am fi avut un mozaic, o juxtapunere de fapte, lipite unele lîngă altele, fără linie, fără configurație, fără fizionomie. O biografie e o structură psihică prezentată temporal, în durată. Dar ca și un portret caracterologic, ea e un tot, o unitate.

Succesiunea nu strică coeziunea. O viață făcută din momente înșirate în timp are o formă specifică. Ea constituie un bloc indecompozabil. Fiecare moment e caracteristic și reprezentativ pentru întreg. Viața e realizarea treptată a unei idei — în sens hegelian, e afirmarea treptată a unei facultăți centrale, și episoadele izolate se așază în jurul acestui centru ca razele într-un nimb. Fiecare eveniment din viața cuiva e un nou argument pentru caracteristica sa pivotală.

O viață trebuie prinsă ca un tot. Evident că o asemenea operație nu se execută decît printr-o aprehensiune intuitivă și apoi se justifică, rațional, cu fapte.

Senzația de complectitudine pe care o lasă o adevărată biografie trebuie să dea senzația unei fizionomii clare și a unei justificări complecte.

*

Dar mai există un pericol. Criticii, ca și psihologii, cînd analizează o viață, pot cădea în păcatul unei sistematizări excesive. Ei mutilează realitatea și o bagă în clare și prea delimitate cutiuțe. Cutare lucru poate fi numai așa sau așa. Nimic intermediar sau deviat. Tirania caracteristicului prea clar îl doboară. Portretul iese prea simetric, prea logic construit, prea argumentat într-o singură direcție. *Viața lui Mihail Eminescu* e pură de toate aceste păcate. Ea prinde viața marelui poet, intuitiv, într-o viziune totală.

Fără să plece cît de puțin de la stringența documentului, înăuntrul conținutului faptelor, (ceea ce face ca volumul să nu fie o biografie romanțată), autorul, cu un extraordinar talent literar, evocă medii, împrejurări, ambianțe, imaginează ipoteze, construiește stări sufletești, ticuri, manii, inspirații, visuri. Alături de Eminescu, fără să vrea, autorul, ca un adevărat romancier, face să trăiască încă o mulțime de personaje : rudele poetului, amicii săi, cunoștințe etc.

Mediul școlar, universitar, familiar, junimist, ieșan, cernăuțean sînt magistral descrise. Construcția devine astfel grandioasă, de o amploare formidabilă. Nu știi ce să admiri : pătrunderea psihologică, probitatea științifică, frumusețea literară. Toate sînt de o egală valoare. Și toate prezentate într-unul din cele mai mari stiluri din cîte cunoaște literatura română.

*

Voi reproduce o singură probă. Sfîrșitul capitolului despre *Moartea lui Eminescu*.

„În după-amiaza zilei de sîmbătă 17 iunie, la orele 6, cortegiul, însoțit de un număr mare de studenți, gazetari și prieteni,... porni spre cimitirul Bellu, trecînd pe calea Victoriei, calea Rahovei și Cîmpu Filaretului. O ploaie măruntă pica din cerul acoperit de nori. Pe drum, în dreptul Universității, și la mormînt se ținură cuvîntări îndurerate și banale, după care, pe înserat, coșciugul fu coborît în mormînt, între un tei și un brad.

Astfel se stinse, în al optulea lustru de viață, cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată poate pămîntul românesc. Apele vor seca în albie și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și cîte o stea va veșteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale.“

Cu tot bun simțul și cu toată rezerva, cînd acest cuvînt a fost întrebuințat pentru atîtea sarbede, mediocre și mizere cărți, se poate spune că opera d-lui Călinescu e o carte în adevăr mare a literaturii românești.

1932

T. TEODORESCU-BRANIȘTE : *FUNDĂTURA CIMITIRULUI NR. 13*

PERPESSICIUS : *ITINERAR SENTIMENTAL*

Fundătura Cimitirului nr. 13 e o secțiune longitudinală operată asupra unei tranșe de viață — luată la întîmplare. Pentru a surprinde existența unor oameni în ceea ce are ea anonim, simplu și viu, unii romancieri francezi din sec. al XVIII-lea — printre alții faimosul Lesage — utilizau următoarea ficțiune : povestitorul călătorea în văzduh, întovărășit de diavol, care ridica ușor acoperișurile caselor, cum ar dezveli printr-o săpătură un furnicar, și privea viața oamenilor dinăuntru.

Acoperișul unei astfel de case a ridicat d. Teodorescu-Braniște și a privit la traiul cotidian al cîtorva personaje, dintr-un imobil umil și uitat de Dumnezeu unde trăise la un loc un grup foarte eterogen de personaje. Un student „antisemit", o tînără funcționară la poștă cu multipli și diverși amanți, mama bătrînă și alcoolică a unui tînăr și parvenit avocat, un bătrîn boier decavat la cărți, un socialist, un dement, fost sufleur de teatru, un searbăd și bleg funcționar la Culte și, în fine, personajul central al acestei lumi haotice de strînsură, coana Aneta, persoană grasă, focoasă, trecută de patruzeci de ani, dar cu mari pretenții senzuale încă.

Aceste personaje așa de diferite, adunate parcă prin tragere la sorți, trăiesc fiecare separat, dar existențele lor se amestecă, se ciocnesc, se întrepătrund ca diversele melodii într-un contrapunct, după o compoziție de roman devenită azi celebră datorită unui romancier englez. Oamenii aceștia se pîndesc, se disprețuiesc, voiesc să se izoleze, dar sînt siliți să formeze, fără voia lor, un grup solidar, o societate în regulă, cu toate ambițiile, meschinăriile și mizeriile tuturor societăților omenești.

Romanul este astfel un roman de atmosferă, de mediu, un roman social, aș zice aproape sociologic. Se arată cum oamenii disperați, azvîrliți de soartă la un loc într-un moment dat al vieții lor, sînt siliți să intre în relații, să alcătuiască o colectivitate, să-și alcătuiască relații și moravuri interindividuale. Oamenii nu pot fi vecini fără să înjghebe o societate, după cum fierul nu poate sta la umezeală fără să ruginească. Viața unuia pătrunde în viața celuilalt și o modifică fără voia lui. Orice societate e un regim forțat. Și oamenii sînt aduși cu de-a sila la un trai comun, numai fiindcă coexistă.

Jules Romains a studiat, în artist, într-un roman al său, felul cum se formează o societate din călătorii unei diligențe, în care, la început, nici unul nu cunoștea pe celălalt.

Romanul d-lui Teodorescu-Braniște nu e social numai prin felul relațiilor care se țes între anumiți locatari ai unei case de închiriat și al unei curți comune. E social prin atitudinea umană, înțelegătoare, prin suflul filantropic, prin curiozitatea sa pentru categoriile anonime și modeste. Nu există astfel diferențieri individualiste în romanul său, nu există eroi detașați de ambianță. Toate personajele sînt tratate egal, trăiesc simultan, nici unul nu beneficiază de atenții deosebite, nu se dezvoltă cu viața lui acaparantă în dauna celorlalți. S-ar putea face poate o singură excepție pentru Coana Aneta, personaj ceva mai proeminent și, probabil, cel mai complect redat, cel mai reușit din tot romanul.

D. Teodorescu-Braniște a scris o carte de factură originală, tratînd o temă nouă în literatura noastră. Romanul său e frumos și trist, așa cum sînt romanele de profundă pricepere omenească.

*

Itinerar sentimental e drumul simplu și suav al carierii unui poet. Versurile au date, ca notele de călătorie : poetul le începe în 1917 și le continuă pînă azi. Dacă nu s-a descurajat în această călătorie cu ochii îndreptați către stele, ignorînd pămîntești evenimente, înseamnă că l-a însuflețit o adevărată vocație de poet. Poezia a devenit multe lucruri în ultimul moment. Un critic cu greu i-ar putea defini azi preocupările, veleitățile, scopurile. Pentru unii, poezia e muzică pură sau combinație de cuvinte, pentru alții, viziune mistică, pentru unii, discurs înflăcărat, în fine, pentru alții, instrument de cunoaștere filozofică. D. Perpessicius e un poet pur și simplu, un adevărat poet, în accepția clasică și de totdeauna a poeziei, poet născut, condamnat la această stare printr-o congenitală structură psihică.

E poet ca Villon, Heine, Verlaine. Elegiac, boem, visător, cîntăreț, distrat veșnic la realitățile aspre ale vieții și veșnic amorezat, constituind adică acel suflet, pueril, angelic și sublim pe care-l au toți poeții înnăscuți. Doar un adevărat poet și el, Jean Cocteau, a spus : „il y a les poètes et puis les adultes“.

D. Perpessicius, însă, om cultivat, și-a păstrat o rezervă : ironia. El e conștient că e poet și adeseori se autopersiflează pe această temă. Poeții nu fac altceva decît să iubească. Ca și Heine ori Villon, d. Perpessicius, din aceeași familie poetică, iubește și rîde. Cu toată cochetăria lor umanistică (cuta profesională a unui profesor de latină !), versurile d-sale sînt spontane, de o rară sinceritate, cîteodată voit stîngace, pentru a accentua încă o pornire naturală. Aspecte insignifiante ale vieții îl atrag și îl încîntă. În fața lor reacționează cu țipete duioase și neprefăcute de copil care se bucură de o plăcere. Și pe urmă, cînd i se pare că jocul a durat cam mult, ca să ne anunțe că e conștient, începe să-și ironizeze puțin bucuria. Totul exprimat ingenuu, simplu, tinerește. D. Perpessicius e unul din cel mai delicați, mai grațioși, mai adevărați poeți ai literaturii de azi.

1932

PAUL ZARIFOPOL

A dispărut dintre noi, pe nesimțite, într-o calmă seară de mai, cu aceeași discreție delicată cu care a trăit. Mereu dezmințiți și mereu naivi crezători într-o ordine naturală a firii, ne-am întrebat consternați și de data aceasta cum de a fost posibil ca unui om cu care ai vorbit ieri, care scrisese alaltăieri un articol, care a vorbit cu atîta vervă numai cu o seară înainte la cafenea, să i se taie brusc firul vieții.

Dar instinctul vital e mai tare decît orice dezmințire. Și ne-am mirat și de data aceasta.

Paul Zarifopol s-a topit ca o boare în vînt, fără cea mai mică prevestire.

Omul acesta trăia de mult într-o societate postbelică năvalnică, robustă și bestială, cu care nu avea nici o potrivire, pe care cel mult o înțelegea, dar n-o putea accepta. Delicat și ascuțit peste măsură, numai inteligența sa îl apăra, aducîndu-i în pradă de observații comicării sinistre, care formau — pentru pofta sa de contemplație artistică — un regal desăvîrșit. Aceasta l-a ferit să devie un protestător sau un revoltat, ceea ce pentru el ar fi însemnat o lacună de gust. Era dintr-o familie moldovenească, ieșan prin gustul pronunțat — deși inconștient — pentru boierie. Se formase la climatul intelectual de acum patru decenii : pozitivist, critic, libertar, ateu. Valori acre și amare în aparență, care ascund — de cele mai multe ori — structuri sufletești extrem de delicate și de amabile.

Paul Zarifopol, lucid și robust în pricepere, cu toată finețea și complexitatea lui, disprețuia grimasa, strîmbătura și mofturile. Acest tip urban prin mobilitatea și ascuțimea lui era, în această privință, un direct, un bucolic aproape, iubind lucrurile simple și nefăcute. Compunerea sa sufletească în liniile ei mari era etică : raționalism, criticism, sarcasm, gust pentru aspectul umoristic al vieții, individualism. Îi repugnau obscuritățile mistice, în care mirosea dobitocie și barbarie. Îl amuza enorm caracteristicul anecdotic, plin de semnificație filosofică, așa de abundent la un popor în formație ca al nostru. L-a adorat atunci pe Caragiale. Dacă i-am fi căutat un mediu natural, firesc naturii sale, cred că i-ar fi fost potrivit secolul al XVIII-lea francez, rafinat și galant, ferit de mojicii, de grosolane contrafaceri, grațios și autentic. Acolo, ca un Chamfort sau ca un Saint-Simon, ar fi găsit un enorm material de delectare filosofică și umoristică. Compus din aceste porniri aristocratice, el s-a raliat din vreme la concepția estetică a vieții. A combătut pentru o estetică autonomă, pură de invazia influențelor morale, ideologice, utilitare etc. Ca și Flaubert, Baudelaire, Fromentin, a vrut un estetic specific, satisfăcut prin el însuși. Și în studiile sale, din cele mai remarcabile din literatura română, despre *Publicul și arta lui Caragiale, Despre metoda lui Proust. Pentru explicarea lui La Rochefoucauld,* a dovedit că se poate întemeia o critică exclusiv estetică.

Dar dacă aceste trăsături sufletești, ca și combinația lor, se mai pot întîlni și la alți oameni, la Paul Zarifopol ele erau ridicate la un nivel de ascuțime și subtilitate, încît numai imaginea lamei de brici poate sugera vreo analogie.

Sînt suflete late, scurte, dense, lungi, masive etc. Dimensiunea cardinală a sufletului său era acuitatea. În lumea bucureșteană a ultimilor zece ani, în care oricine a făcut politică, el a rămas un „clerc“ în sensul lui Benda. L-a preocupat numai arta și cultura, pentru care a lucrat, retras ca un călugăr, departe de ispitele ordinare și vanitoase ale vieții cetățenești. Nu l-au atins cu nimic luptele cînd meschine, cînd înverșunate pentru putere.

Cu această întocmire psihică, ar fi putut ușor ajunge ori un diletant, ori un gazetar frivol, ori — în cel mai bun caz — un „dandy“. L-a ferit de toate acestea un simț extrem de conștiincios al preciziei, o meticulozitate care îi venea desigur de la vechile sale îndeletniciri filosofice și care singură poate duce la pedanterie sau belferism, dar care — aliată cu firea sa artistică și fină — a dat un compus de seriozitate strălucită. Serios pînă la știința adevărată, el era și strălucit, știind să aibă în momentele sale bune unul din cele mai expresive și mai tăioase stiluri de proză științifică din literatura noastră.

În rezumat, Paul Zarifopol a fost un mare scriitor și un mare cărturar al culturii noastre. La popoare tinere cultura nu reușește prea devreme să îndepărteze de pe ea zgura principiilor utilitare. El, printre puțini, ajunsese la stadiul culturii dezinteresate, al culturii artă pentru artă, al culturii — joc divin, în plină gratuitate. Azi, din toate adevărurile se cer aplicații utile : patriotice, politice, educative. Cultura de azi e militantă : nu cere numai reflecție și talent, ci sînge, martiraj și eroism.

Dar el a murit, crezînd că formele superioare ale culturii se ating în seninătatea care nu cunoaște scopuri străine, în care spiritul se ia drept propriul și unicul său idol.

1934

GHIOCUL DE DEMOSTENE BOTEZ

Trebuie spus de la început că sînt foarte puțin preparat să scriu despre Demostene Botez. Critica, ca și psihologia — observația altora —, a pornit (Saint-Simon a fost primul) la obîrșie din mahalagism, adică din pizmă. Demostene Botez e din acei oameni rari care nu pot fi decît iubiți. Critica, cu nuanța ei de invidie, cu trebuința ei de scoborîre, devine neputincioasă față de acest om minunat care nu inspiră decît dragoste.

E adevărat că rușii și nemții mai apoi, cu a lor „Einfühlung“, au arătat că există o critică fundată pe iubire. Nu sînt în gustul și temperamentul meu aceste imnuri anoste și emasculate, prin care cineva se tînguiește în delir, ca să ne spuie ce stări extatice îl apucă cînd îi place ceva. După mine negația e inerentă criticii.

Dar mai este ceva. *Ghiocul* e romanul liceului internat. Și „internatiștii“, oriunde s-ar găsi ei, în orice loc și împrejurare, formează un fel de masonerie de strictă solidaritate. Ei se adună, se iubesc și se ajută tot restul vieții. Ei sînt convinși, pe bună dreptate, că școala lor a fost unica sursă de educație a României antebelice.

Dar a face critică literară înseamnă a te detașa de viață, adică a o privi de sus. Nu pot judeca bine romanul lui Demostene Botez fiindcă nu l-am citit : l-am trăit. Ca și bucata „Madeleine“, a lui Proust, ea mi-a adus aminte, brusc, *senzații actuale,* de acum douăzeci și cinci de ani. Am avut deodată în urechi sunetul strident al clopotului din dormitor, mirosul repetitoarelor, croncănitul endemic al ciorilor, care cădeau în stoluri ceva mai sus de spălătorie (unde era așezat trapezul, nu-i așa, Demostene ?), simfonia crispantă a roților de la mașina de tăiat lemne, silueta furișată în umbra zidurilor a d-lui N. Savin, șeful pedagogilor, sufrageria cu delicioase pîrjoale, iar duminica, cînd eram consemnați, sălile pustii în care răsună melancolic și sinistru cîte o voce de clarinet. Și cîte și mai cîte !

Cu astfel de amintiri, cum aș putea deosebi viața de literatură ? Dar tocmai romanul a izbutit să actualizeze, așa de puternic, vechi amintiri moarte ; el trebuie să aibă închise în el adînci puteri de rezonanță.

Ca mulți moldoveni înzestrați, Demostene Botez e un romantic ironic. El prezintă acea combinație de închipuit între entuziasm și luciditate. Viața e concepută patetic : temele mari, imposibile, generoase, eroice atrag și arată că numai prin ele viața merită să fie trăită. Gustul riscului înnobilează din cînd în cînd amorțeala cotidiană. Ca mulți dintre noi, Demostene Botez are gustul gîndurilor și acțiunilor grandioase și grele. La umbra lor, poate trăi și viața mediocră. Dar numai iluminată de ele.

Dar moldovenii au pudoarea excesului. Cînd li se pare că s-au avîntat prea mult, luciditatea lor se mobilizează și batjocura începe ca o expiațiune.

Această facultate de compensație îi împiedică să fie tarasconezi. Și gluma, adesea sîngeroasă, e menită să repare, cu masca zeflemelei, elanurile care mocnesc în fund.

Antrenamentul la luciditate descoperă însă mizeriile existenței. Și din toate acestea, pe cea capitală : moartea. Demostene Botez a gîndit poetic viața, dar mai ales moartea, cu locurile ei favorite. Ideea morții triumfă acolo unde un alt gînd, o altă activitate n-o alungă : în „splenul“ orașelor de provincie, în zile de lungă solitudine și de amară plictiseală, adică duminicile. Altădată voi putea descrie, poate, mecanismul poetic al acestui Villon unit cu Rainer Maria Rilke al literaturii române. Acum ne interesează însă schița romanului autobiografic al formației adolescenții sale.

Din acest roman se vede bine că temele acestea de melancolică metafizică au apărut tardiv în sufletul autorului. Copilăria lui a fost senină, aerată și sănătoasă. Ea a început la țară, într-o bucolică suculentă. Detalii însorite, scrise cu iubire comunicativă, arată acea bucurie de a trăi, care înfrumusețează cele mai mici detalii. Dragostea cu care înfățișează Demostene Botez colțuri aproape englezești (mă gîndesc la Thomas Hardy) din mediul nostru rural arată puritatea sufletului său. Dar aceste amintiri, cu parfumul lor, i-au dat, fără îndoială, și robustețea sa vitală, aceea care, din poet cu înclinări către descompunere simbolistă, a făcut din el un cetățean idealist, matador al cauzelor mari și frumoase. Dacă n-ar fi fost această minunată formație, poate Demostene Botez ar fi „sombrat“ într-o neurastenică destrămare, care reprezintă cealaltă față a temperamentului său.

Înfățișate cu simpatie, aceste tablouri nu sînt idealizate. Culori tari, cîteodată aspre, le contureazăo caracteristică de artă, pe deasupra rolului lor pur memorialistic.

În viața de internat — cred — netratată de nimeni pînă acum în romanele românești, e de o realitate halucinantă. Repet, nu mai e lectură, e trăire. Demostene Botez a scris, sînt sigur, acest roman din pietate. Și cum se întîmplă adesea, fără să vrea, a făcut o adevărată creație. Dintr-un impuls personal și etic, ne-a dat un produs estetic.

Încă o dovadă că atîtea lucruri remarcabile se obțin din intenții de altă natură, decît aceea pe care am trebui să i-o bănuim.

1935

G. IBRĂILEANU

Creatorul acestei reviste, maestrul suprem a trei generații de scriitori, confidentul, tatăl și fratele nostru s-a săvîrșit din viață. O lungă, infinită agonie, precedată de o spasmodică groază a morții, a bolii și a degenerării, care a paralizat în avînturile ei creatoare una din cele mai superbe şi mai lucide minţi din cîte au răsărit pe pămîntul acesta, şi-a încheiat acum infernalul chin.

Ca un blestem de compensaţie, care apasă structurile sufleteşti de mare calitate, robusteţea şi ascuţimea gîndirii, regala bunătate a inimii, nobila delicateţă a raporturilor cu oamenii, năvalnicul şi adesea pătimaşul temperament au fost frînte şi umilite în zvîcnirea lor de torturile trupului şi de umbrele spaimei.

Influenţa acestui om a fost enormă.

A lăsat cărţi şi eseuri care vor deveni clasice.

A cheltuit o uriaşă muncă anonimă ca să susţie o revistă de mare prestigiu şi să scrie nenumărate „campanii" — cum le numea el —, polemici care au pornit pe o anumită albie cursul valorilor culturale româneşti într-o anumită epocă. A fost un profesor adorat de studenţi. Dar mai mult decît atît, a fost un incomparabil maestru. Exemplul vieţii sale de călugăr, bunul său gust ireproşabil, marea experienţă, toate au fost cheltuite zi de zi în sfaturi împrăştiate generos, în discuţii din care cei dimprejur culegeau roade care nu se uită o viaţă. Pironit de boală, Ibrăileanu a făcut pe alţii să lucreze.

A fost mare, incomparabil de mare prin influenţa sa — poate numai Maiorescu îl poate egala în această privinţă.

Surprinsă de fulgerătoarea veste, *Viaţa românească*, tipărită complect, nu poate publica acum decît aceste cîteva cuvinte de rămas-bun.

Numărul nostru viitor va fi consacrat în întregime marelui dispărut.

1936

E. BUCUŢA : *DUILIU ZAMFIRESCU ŞI TITU MAIORESCU ÎN SCRISORI*

Din această corespondenţă, portretul lui Titu Maiorescu rămîne intact. Există personalităţi statice date dintr-un început. Fixate oarecum chiar de la origină în eternitate. Dinţii vremii nu pot roade nimic din ele. Aşa a fost marele critic. În schimb, figura lui Duiliu Zamfirescu ni se relevează aşa cum nu o puteam bănui. Diplomatul şi scriitorul distins apare de o cultură ostentativă, apare îngîmfat, fat şi fad, laborios ; cum se zice în franţuzeşte : „se gobează". Occidentul îl „epatează" ca pe un adevărat oriental. Manierele sînt, în distincţia lor, de o spontaneitate dubioasă. În total, o nobleţe învăţată cu multă bunăvoinţă în prima generaţie şi un talent artificial făcut din permanente sforţări, fără sinceritate şi fără autenticitate.

Lumea descrisă, mediul românesc şi european sînt odihnitoare şi amuzante, ca tot ce făcea parte din acel „bon vieux temps" patriarhal, confortabil şi fericit, care s-a prăbuşit în 1914.

1937

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE... DE G. CĂLINESCU

Vîlva stîrnită în jurul cărţii d-lui G. Călinescu nu dovedeşte nici o nobleţă culturală. S-ar putea crede, la prima aparenţă, că preocupările literare româneşti sînt aşa de pătimaşe şi de obsedante, încît — chiar în zîngănit de arme, în încordarea naţională, în suferinţe de tot felul — ele primează.

În fond, acest „scandal" literar trebuie măsurat numai prin micimea dimensiunilor sale egoiste. O istorie a literaturii româneşti, din care două treimi se ocupă de scriitorii în viaţă, e făcută să stîrnească aprige susceptibilităţi. Chiar acei cu care autorul a fost extrem de generos se simt nedreptăţiţi. Dl. G. Călinescu a mai comis şi neiertata greşală de a introduce fotografiile autorilor în text. A început atunci o gelozie plastică, evident perfect dezinteresată : unuia i s-a reprodus numai o poză, şi încă aceea numai în profil, în timp ce altul are trei : una cu pălărie, alta juvenilă, alta călare etc. E de înţeles că, uitînd gravitatea momentului istoric şi orice decenţă, talentele îndoielnice, aspiranţii cronici, rataţii iremediabili au întreprins o campanie fără milă. Fiindcă, precum se știe, din toate ambițiile, cea literară e cea mai crudă, mai feroce și mai lipsită de scrupule. Nimeni nu calcă mai ușor pe cadavre pentru un fragment de recenzie favorabilă ca omul de litere. Raporturile cu această profesie sînt armate, iar cel ce se încumetă a le întreține trebuie să se armeze cu filosofie. Mai ales că, în dreaptă psihologie, iritațiile produse sînt pînă la un punct explicabile. S-a vorbit de lipsă de tact din partea autorului. Dar e ținut să aibă tact — virtute eminamente politică — un critic sau un om de știință ? Și dacă l-ar fi avut, n-ar mai fi fost vorba de dl. Călinescu și de farmecul talentului și temperamentului său. Despre *Istoria literaturii române...* trebuie vorbit cu pudoare, cu seriozitate și cu spirit liber.

Istoria literaturii române... nu e o operă didactică în înțelesul fixat și obișnuit al tratatelor. Și nici una de știință. Un produs spiritual trebuie luat așa cum e, în fizionomia, în configurația lui particulară, chiar dacă supără principii ori canoane prestabilite. Nu e didactic manualul d-lui Călinescu, fiindcă sfidează orice spirit de clasificare logică a materialului. Criteriile de împărțire sînt arbitrare. Autorul, cedînd criticii literare sociologice, scindează cursul istoriei în epoci și momente, definite prin grupuri de afinități. Pentru distincțiunea acestor grupuri, se utilizează criteriile cele mai eterogene. Așa, de pildă, un capitol deosebește următoarele curente : „Tuberculoșii", „Fabuliștii", „Eseniniștii" etc. Mi-aduc aminte de răposatul C. Bacalbașa, care începea un articol de amintiri cu această frază : „foștii mei colegi sînt unii morți, alții doctori"... Dar clasificarea momentelor e și mai stranie. În momentul 1932 (de ce acest an numaidecît ?) sînt trecuți la un loc I. Petrovici cu Mircea Damian, C. Kirițescu cu Sărmanul Klopstock, N. D. Cocea cu Gh. Mugur, Ludovic Dauș cu d-na Cancicov, T. Vianu și D. Suchianu cu Tudor Mușatescu, D. V. Barnoschi cu N. Crevedia.

Mai întîi, I. Petrovici, N. Cocea, Kirițescu, L. Dauș, Zarifopol sînt scriitori care activau înainte de 1916, iar Vianu și Suchianu au început să publice foarte frecvent din 1919. Și apoi, pe ce afinități au fost grupați la un loc ? Fiindcă un „moment" literar nu e o coincidență în timp, ci apariția oarecum simultană a unor familii organice de spirite.

La momentul 1919 — în care se găsește o caracteristică comună, aceea de „moderniști" —, se grupează (lîngă Arghezi și Lovinescu) Topîrceanu, Sevastos și... Aron Cotruș.

Istoria literaturii române... nu e nici o operă cu caracter științific. Pentru aceasta, ar fi trebuit o altă stare de spirit. Ar fi trebuit ca autorul să se înarmeze față de variatele sale stări de umoare cu acele prudente îndoieli carteziene care feresc de porniri impulsive, de rancune, de susceptibilități. Cine îl cunoaște pe dl. Călinescu trebuie să-și dea seama că a făcut penibile sforțări către seninătate. Dar temperamentului său îi trebuiau mai multe garanții și fixități metodologice. Valorile s-ar fi stabilit atunci fără intervențiile permanente ale subiectivității. Metoda critică pe care și-a pus-o înainte autorul cu voință conștientă pare a fi aceea a analizei estetice formale. Dar, în fond, dl. Călinescu a căzut în cel mai complect *eclectism,* utilizînd toate metodele posibile.

Metoda istorică e, cum se și cuvine, utilizată copios. Alteori, se utilizează metoda psihologică, prin detalii biografice în genul Sainte-Beuve. Dar nu Sainte-Beuve din *Causeries de lundi,* ci acela din *Mes poisons.* Foarte larg întrebuințată e metoda sociologică în felul lui Taine : moment, rasă, mediu, cu toate că autorul o combate la Dobrogeanu-Gherea și la Ibrăileanu. O bună parte din marii noștri scriitori sînt prezentați ca „exponenți". Așa, de pildă, Eminescu și Creangă, C. Negruzzi și Kogălniceanu sînt explicați prin ambianța istorică și socială a timpului. Capitolul despre Goga începe cu admirabilul tablou geo-psihic al regiunii Rășinarilor, care amintește tablourile de geografie psihologică a unei regiuni franceze din *La Fontaine et ses fables.* Deși pare a respinge considerațiile de mentalitate provincialistă la Ibrăileanu, mulți scriitori sînt explicați prin regiunea lor : moldoveni, ardeleni, iar în concluzia finală, se face chiar o apoteoză a reprezentanților culturali ai provinciilor prin Hasdeu, Eminescu (Bucovina), Maiorescu (Ardealul) etc.

Metoda antropologică pare o adevărată obsesie : fiecare scriitor e pîndit pe generaţii în urmă în ascendenţa sa (armean, grec, evreu etc.), şi psihologia raselor îi pare că explică multe facultăţi ori procedee mintale. De pildă, Zarifopol e prezentat ca sofist fiindcă e descendent dintr-o familie grecească... şi ginere de evreu.

Metoda patologică, medicală e utilizată cu grije şi meticulozitate de ipohondru. După descendenţa rasială, ceea ce revine mai des e indicarea vreunei boale de care suferă scriitorul. Tuberculoza a creat, după autor, chiar o şcoală şi un curent literar.

Vine apoi şi rîndul polemicii. Portretistica sub formă de pamflet are un rol primordial. Aici stă marele, imensul talent al d-lui Călinescu, chiar cînd, cum se întîmplă cu Iorga, Maiorescu, Zarifopol, Stere etc., etc., criticul e pornit, nedrept, parţial.

În fine, la scriitorii recenţi din tagma artiştilor puri se întrebuinţează şi subtile şi adînci analize pur estetice. Procedeele şi structura formală a operii sînt discernate cu o rară pătrunzime şi acuitate. Aşadar, integralism metodologic.

Informaţia, ca bogăţie şi variaţie, ia proporţii grandioase. Dl. Călinescu arată chiar o superstiţie a culturii (cutare scriitor e cult, cutare e incult), pe care o confundă adeseori cu erudiţia, părînd a neglija punctul de vedere al unei vechi observaţii după care cultura e ceea ce rămîne după ce s-a uitat tot ce s-a învăţat. Trebuie aplaudată această stimă, fie şi excesivă, a informaţiei faţă de invazia de ignari şi semidocţi care a invadat în ultimul timp numai pe bază de anarhie temperamentală arena culturii româneşti. Dar imensa ştiinţă a d-lui Călinescu tinde către ostentaţie, către un fel de parvenitism cultural, „de omni re scibili“.

Vorbeşte din cînd în cînd — suficient şi niţel sigur de sine — de domenii în care s-a iniţiat recent şi puţin specific, din surse de a doua mînă. Aşa e cazul cu consideraţiile filosofiilor hegeliene ori kantiene, cu fenomenologia lui Husserl sau cu excursiile în filosofia lui Heidegger, Kierkegaard sau chiar Bergson. Cîteodată, la fel cu muzica, cu artele plastice, cu arta culinară, cu literatura germană...

Terminînd cu aceste mici şicane, observaţii rapide făcute în treacăt, e cazul să ne întrebăm dacă diversele elemente ale acestei măreţe şi monumentale simfonii ideologice care e *Istoria literaturii române...* sînt legate de cimentul vreunei ideologii sau al vreunei „Weltanschauung“. Dl. Călinescu a scrutat şi a azvîrlit în fond judecăţi de valoare asupra întregii culturi româneşti, cu toate domeniile ei. E firesc ca criteriul valorificator să fi pornit de la o atitudine de ansamblu.

Folosind caracterizările sale permanent istorice, trebuie să spunem că dl. G. Călinescu e un produs — în ce priveşte formaţia sa — al perioadei 1920—1930. Personalitatea sa, una din cele mai bogate din toată istoria culturii noastre (analogia te duce cu gîndul către Iorga, Hasdeu, Maiorescu, Stere), abundenţa sa creatoare se lasă greu încadrată în tiparul îngust al mentalităţii de epocă. Totuşi, nimeni nu se poate feri de stilul vremii şi al generaţiei sale. Între 1920—1930 a dominat în lume şi în România mentalitatea antiraţionalistă, antidemocratică, naţionalistă. Atunci au învăţat pe alţii V. Pârvan, L. Blaga, Nae Ionescu. Cu sau fără voia lui, G. Călinescu e elevul ori colegul acestora. Speculaţiile intelectuale îl lasă rece. „Ideile“ i se par lucruri secundare. Întrebuinţează rar şi fără plăcere raţionamentul discursiv şi dialectica. Înclină către autoritarism şi ideea de ordine. Peste tot, caracterul rasist e indicat ca un criteriu ori ca o explicaţie. Concluzia finală a cărţii e dedicată — ca ultimă sinteză — specificului naţional. Spiritul xenofob şi rasist e mereu întrebuinţat. Chiar cînd, din motive personale şi pe unele aspecte, polemizează cu gîndiriştii, cu Nae Ionescu, preferinţele sale merg cu filosofiile de nelinişte ale lui Pârvan şi Blaga.

Literatura lui O. Goga obţine locul de frunte. Prin obligaţiile sale oarecum profesionale, e contaminat şi de concepţia sau metoda estetică. Dar aceasta nu formează fondul său sufletesc, care rămîne acela al unui mare scriitor barbar, cu temperament acivilizat, neîngrădit de frîne şi convenţii, sălbatec, dezordonat.

Literatura sublimă constituie prin ea însăşi, pentru el, o valoare, şi cei care n-au această vocaţie sînt priviţi cu indulgenţă ca infirmi. Alte preferinţe merg către literatura dionisiacă, de vitală abundență, către literatura rabelaisiană. Cu o asemenea fire și cu asemenea influențe, el n-are decît posibilități relative de adeziune la lumea valorilor din familia opusă. E de la sine înțeles de ce Maiorescu și Zarifopol trebuie să-l scoată din fire.

De aceea, toată vîlva celor care-l combat azi pe motive naționale e absurdă, injustă. Ea e dusă ori de nemulțumiți pe chestiuni personale, ori trebuie interpretată ca „une querelle de famille".

Istoria literaturii române... e o carte mare în sensul larg al cuvîntului, un monument al culturii românești. Genul ei e „sui generis". Nu poate fi determinat, dar se impune cu o puternică fizionomie proprie. Talentul de scriitor îl indică definitiv printre primele rînduri ale literaturii noastre. Portretele, unele analize — aceea a lui Sadoveanu, atmosfera conferințelor lui Iorga, a lui Goga, Eminescu, Topîrceanu, Rebreanu, Arghezi și cîte altele —, bogăția infinită de observații, de caracterizări sclipitoare, spiritul, ironia, pătrunderea psihologică, bogăția informației, a punctelor de vedere depășesc superb și de departe insuficiențele și lacunele. Ele fac parte din natura fatală a creațiunilor omenești de mare calitate, unde eroarea și detaliul, ele însele, sporesc energia creațiunii și originalitatea de configurație a operei.

1941

UN PORTRET AL LUI TUDOR VIANU

Să judecăm în psiholog — cută profesională — trăsăturile principale care îmi par a caracteriza, printre atîtea altele, personalitatea amplă și complexă a amicului meu.

Ceea ce cred că se impune de la început, în prospețimea primului contact al său cu un om, cu care ar face cunoștință întîia oară, adică ceea ce sare în ochi de la prima percepție e ceea ce aș numi *integralitatea* omului.

T. Vianu e un om multiplu, dacă nu un om total. Cultura sa e vastă și plurală, curiozitatea sa e aproape universală. El e unul din cei mai informați cărturari ai noștri. Informație care nu rămîne indigestă sub forma erudiției ; ci trecută printr-un metabolism moral și intelectual care o asimilează unui stil personal, unei metode, unei forme de reacție și judecată, îi servește ca material dominat și utilizat de el într-o viziune proprie. Adîncind anumite și multiple domenii, el nu e niciodată numai un specialist. Cînd face critică sau istorie literară, el alunecă spre sinteze filozofice ; cînd studiază o problemă de lingvistică, o colorează cu exemple literare și estetice ; cînd abordează o problemă de filozofie, introduce în considerarea ei elemente vii, concrete, luate din trăire și din viață. Cunoștințele sale variate se ajută interdependent. E greu, cînd îl cunoști, să nu te gîndești, cu toate deosebirile istorice, la umaniștii Renașterii, dar mai ales la concepția de viață goetheeană.

Fără a pierde contactul cu ambianța căreia îi consacră munca, T. Vianu și-a perfecționat de-a lungul vieții eul său, conștiința sa, căutînd în fiecare clipă, aproape tragic, să urce mereu treptele desăvîrșirii. El e dintre acei oameni pentru care o suferință sau o bucurie, o nouă carte, contactul cu un om nou, nu rămîn evenimente inerte, accidente trecătoare, ci îmbogățiri de experiență și mai ales noi instrumente pentru a percepe viața, oamenii, istoria, existența. Năzuința nepotolită către îmbrățișarea totalității și a ameliorării de sine e mereu prezentă în toate actele sale. Devotamentul său social, care e acela al unui om generos de stînga, apare tot ca o coordonată, ca o dimensiune a calității sale personale. Iubirea de oameni și de dreptate e un dar al perfecțiunii sale, nu o obligație docilă la imperative pe care nu le-a asimilat.

Să fim bine înțeleși. Oamenii care se dezvoltă mereu pe ei fac parte adesea din familia amatorilor, a diletanților, al căror determinism sufletesc se reduce la un fel de epicureism agreabil, voluptuos. Ei fac din existență un spectacol interesant, amuzant, de care totuși sînt detașați. T. Vianu se cufundă adînc, și adesea pînă la anularea persoanei sale, în existență. Tot ceea ce a întreprins el e profund onest, detailat, insistent.

Cu aceasta, atingem o a doua caracteristică a lui T. Vianu, și anume seriozitatea. Am scris mai de mult cîteva considerații asupra seriozității pe care am prezentat-o ca epuizarea totală, pînă la capăt, a unei tendințe. Omul serios nu rămîne niciodată la jumătate de drum, nu se mulțumește să „efleureze" un subiect, să alerge ca un fluture din floare în floare, culegînd abia o parte a polenului. Intreprinderea trebuie să istovească o inițiativă. Sînt desigur oameni serioși în neseriozitate, avînd pe ultima totală. În această privință, T. Vianu e exact contrariul unui amator, din acei de tipul M. Barrès, de pildă, cu al său „culte du moi", care zboară pe întinse suprafețe, fără să culeagă nimic temeinic.

Acest om, animat de simțul integralității, cînd se aplică la o materie de studiu, se transformă, deodată și fără să se limiteze la fruntarii închise, într-un specialist. Sarcina sa devine o realizare etică, o datorie completă de împlinire. În multe din cercetările sale se poate desprinde aproape un sens dureros al căutării, o suferință decentă, bine mascată a piedicilor și a obstacolelor care se opun adevărului, care opresc pătrunderea absolută a enigmei de dezlegat. El studiază întotdeauna ansamblul, considerînd părțile care-l compun. El amintește de cunoscuta declarație a lui Fustel de Coulange : O viață de analiză pentru o oră de sinteză. Desigur, durata primului procedeu trebuie mult scurtată, deoarece T. Vianu e un filozof și nevoia unei concluzii globale sau a unui scop ascuns sub diferite înfățișări îl împinge mai repede către sinteză. T. Vianu este înainte de toate un om extrem de conștiincios. Mare profesor, el nu și-a neglijat studenții, opera sa pedagogică, împărtășirea adevărului.

Scriitor, totdeauna interesant, cu un stil prestigios și puțin abstract, el n-a recurs la paradoxe ieftine, nici la focuri de artificii, nici la strălucire formală, gratuită. De aici aureola de respect de care e înconjurat.

Tot așa trebuie privită obiectivitatea sa, inumana sa obiectivitate, pentru care nu există nici resentimente, nici porniri admirative. În locul pamfletelor sau al panegiricelor, el a preferat totdeauna analiza minuțioasă a fenomenului în mecanismul său. De aici, cîteodată, dificultatea sa de optare. Cînd i se întîmplă să devie partizan, el adîncește mai întîi condițiile. Acest „doute méthodique" îi dă însă judiciozitatea sa și motivele legitime ale adeziunii sale. Ezitarea e desigur lungă, dată fiind varietatea aspectelor pro sau contra. Odată hotărît însă, se poate conta pe fidelitatea și loialitatea sa.

Toate aceste remarcabile virtuți ar putea să apară fade, searbede dacă n-ar fi colorate de o tonalitate afectivă, *simțul patetic al existenței.* Gustul pentru insignifianță, e, desigur, o trăsătură de civilizație tîrzie și rafinată. Cehov sau Jules Renard sînt atenți la microcosm. Ei sînt preocupați de infinitul mic. Totuși interesul pentru cotidian, pentru anodin poate aduce la miopie sau de-a dreptul la meschinărie.

În cele mai mici detalii T. Vianu descoperă o semnificație grandioasă. Mentalitatea noastră neglijează sublimul. Efectele zguduitoare, uriașe sînt mascate de valul detaliilor. Ele ne apar, fenomenal, fără sens ultim. Pentru omul de știință, nedublat de filosof, întîmplările apar dezbrăcate de adînci indicații, de îngrijorătoare simptome. Pasiunile zguduitoare, contradicțiile sfîșietoare, „pointa" filozofică rămîne prezentă. T. Vianu nu vede fenomene indiferente. El îmbracă lumea cu semnificații de mari dimensiuni. Temperamentul său e, prin excelență, baroc. Autorii săi preferați sînt acei care tratează marile antinomii : Shakespeare, Dostoievski, Ibsen. T. Vianu, a fost acuzat, pe nedrept, a avea înclinări către tehnicitatea formală în artă. Nimic mai inexact. El e un estet al conținutului ideologic, eroic, al efectelor zguduitoare, al sublimului conținut, pitit în fapte banale. Evident, îi repugnă grandilocvența goală, dar îi plac marile procedee dramatice.

De aici poate și aspectul său solemn. E așa de impregnat de ceea ce e măreț, important în firea lucrurilor, încît aceasta s-a transpus pînă și în expresia, în mimetica sa.

Mi-aduc aminte și acum de intrarea sa gravă și impunătoare în sala optsprezece a Facultății de litere, acum patruzeci de ani, cînd l-am văzut întîi. Era un adolescent convins adînc de importanța sa, grav, plin de demnitate ostentativă. Solemnitatea a ajuns la T. Vianu un reflex postural. Ţinuta sa fizică nu permite nici o familiaritate, nici o amenitate jovială ori frivolă. E un om care impune. Cursurile sale sînt ţinute în picioare, într-o deplină atitudine profesională, aproape sacerdotală.

Astfel, el umple universul cu tendinţe, cu concluzii măreţe, pe care le găseşte pretutindeni şi le trăieşte ca atare. Nu veţi găsi în operele sale nici o urmă de scepticism, de relativism, de glumă facilă, de spirit uşor. Evenimentele sînt considerate totdeauna importante dintr-un anumit punct de vedere. T. Vianu e un povestitor plin de umor. Dar în dosul anecdotei se furişează totdeauna o concluzie filozofică. Nimic nu se prezintă simplu, direct, ci totdeauna indicativ. Lucrurile care se perindă înseamnă de obicei, pentru el, ceva mai mult decît simpla lor aparenţă. De aici o anumită preocupare dramatică, sub „specia theatri“, spectacolul patetic trecînd înaintea altor înfăţişări.

1956

MIHAIL SADOVEANU

Mihail Sadoveanu ne-a părăsit pentru totdeauna, într-o blîndă zi de octombrie, ca timbrul întregului său Iris, ca negura uşoară şi dulce care pluteşte în acest anotimp pe valea Moldovei. Va fi fost, desigur, o mare durere nu numai pentru oameni. Întreaga făptură a firii, pe care acest măreţ cîntător al naturii a cuprins-o cu un uriaş panteism în toată opera lui, a trebuit să plîngă. Ceea ce a rămas după dispariţia lui în sufletele noastre seamănă cu o pădure pustiită, părăsită de viersul păsărilor, toamna, tîrziu. Cînd într-o familie pleacă pentru vecie cîte unul care a încîntat-o, a ajutat-o să înfrunte amărăciunile şi decepţiile vieţii, pluteşte în casă un sentiment de amputare. Acum, întregul nostru popor e ca o familie greu încercată. A plecat dintre noi blîndul frate al tuturor, cel care ne consola, ne îmbărbăta, ne ajuta să trăim.

Caracterul „uriaş“ e prima trăsătură a operei sale. Nu numai cantitativ — o sută de volume —, dar mai ales comprehensiv, scrisul său cuprinzînd toate aspectele, toate înfăţişările sufletului nostru autohton. Căci Sadoveanu a fost, fără îndoială, cel mai naţional scriitor al nostru. Creangă ne-a redat un anumit ţăran, nu pe toţi ; Caragiale a prins duhul şi comicul burgheziei noastre ; Eminescu, cuprins de fiorul trecutului nostru, l-a încadrat, totuşi, într-o concepţie metafizică abstractă. Sadoveanu e cel mai autentic erou al tuturor durerilor şi bucuriilor noastre, din orice tagmă am fi. Dar, mai ales, a prins în pagini concrete şi melancolice fondul permanent al omului nostru simplu. El a ales în opera sa acele categorii de oameni în care caracterul naţional e cel mai veridic, plin de o putere de conservare, dar şi de devenire mai mare în durata anilor. Ţărănimea şi alte categorii patriarhale, mai aproape de natură, au o tendinţă de conservare mai puternică. Dacă o conştiinţă scrupuloasă s-ar fi întrebat înainte de Sadoveanu după ce caractere clare se poate recunoaşte psihicul poporului român, sarcina n-ar fi fost aşa de uşoară. Simţim cu toţii ceea ce e propriu al nostru, dar am fi putut-o spune cu greu. Mihail Sadoveanu ne-a înfăţişat portretul. Omul acesta fundamental şi nealterat trăieşte aproape de natură. Nu lipseşte, astfel, din opera lui M. Sadoveanu ambianţa de viaţă a omului, natura specific românească. Pot fi în multe părţi peisaje asemănătoare, dar identice nu se găsesc nicăieri. Şesul şi balta Dunării, văile molcome ale rîurilor moldoveneşti, muntele cu misterul brazilor funerari au o tonalitate mai crudă ori mai sumbră a culorii, o densitate de viaţă particulară, un aer mai vaporos ori mai lichid, un fel de vivacitate specială a vegetaţiei, cu păsări de un glas special, atîtea imponderabile care deosebesc un pămînt de altul.

Am scris altădată că „natura“ în opera lui Sadoveanu nu e natura plastică, neînsufleţită, picturală, ci natura umană, natura istorizantă, prefăcută şi modelată de om şi de istorie.

Cîntăreţul neîntrecut al datinilor noastre naţionale ne-a părăsit acum. Ne simţim, fără el, mai singuri. Căci el a exprimat mai mult ca oricare altul particularitatea, specificul nostru. El a înţeles şi ajutat şi ultima noastră hotărîre : aceea de a construi socialismul. Și aici ne-a stat aproape, ne-a fost animator și sfătuitor. Cel mai național scriitor a mers în fruntea ideilor internaționaliste. Ne-a arătat cum aceste două tendințe se ajută și se complectează. Continuînd sinteza valorilor naționale și universale, îi vom servi fidel opera. Pe această cale vom obține consolarea de a-l fi pierdut.

1961

CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA OPEREI LUI CARAGIALE

Nu sînt puțini criticii literari care s-au preocupat de problema perenității operei lui Caragiale. Pe vremuri, E. Lovinescu se înscria în numărul acelora care pretindeau că opera lui Caragiale, tratînd o anumită fază a istoriei noastre, cu tipuri dintr-o anumită categorie, e caducă și va scădea ca interes odată cu dispariția clasei sociale care a inspirat-o. Schimbarea moravurilor va duce după ea îmbătrînirea și inactualitatea acestei opere.

Astfel de considerații sînt lipsite, după mine, de orice fundament. Principiile materialist-istorice ne dau o altă interpretare. Toate operele literare ale lumii au fost scrise într-un anumit moment istoric și în cadrul unor mentalități de clasă. *Iliada* și *Odiseea* au apărut în cadrul sclavagismului elen și conțin o prezentare a acestei lumi cu mentalitatea și moravurile ei. *Don Quichote* e o relatare a decadenței feudale spaniole, cînd nobilimea de-acolo, lipsită de funcțiile ei economice, înfățișa o perioadă de decadență. Eroii lui Rabelais indică începuturile de formare a clasei burgheze în Franța. Și așa mai departe.

Deși aceste regimuri de clasă, care formează cadrul operelor menționate, au pierit, interesul pentru ele e încă actual. Poate susține cineva că *Război și pace* s-a dezactualizat ? Eroii principali ai lui Tolstoi sînt luați din lumea feudală rusă de la începutul secolului trecut. Și totuși, romanul lui Tolstoi se citește cu același imens interes și e considerat ca una din cele mai mărețe creațiuni epice ale literaturii mondiale. Ambianța socială și anumite comportări sînt legate de un anumit moment istoric. Dar, sub el, funcționează o serie de trăsături caracterologice, care sînt ale naturii umane în general și care se schimbă cu mult mai lent. Cațavencu sau Trahanache se poartă ca niște eroi ai alegerilor de altădată. Dar ei manifestă sub aspecte de timp și clasă anumite caracteristici psihice : o anumită afectivitate, o anumită voință, o anumită imaginație care aparține structurii psihice umane, de viață dacă nu eternă, în orice caz de lungă durată. Deși sînt separați de cîteva secole, Avarul lui Molière și Père Grandet al lui Balzac conțin trăsături comune de caracter. Ei reacționează în medii deosebite, dar conțin trăsături caracterologice asemănătoare, dacă nu identice. Peste cîteva decenii, cititorul ori spectatorul se vor bucura și amuza ca și acum de comportările lui Farfuridi ori Agamiță Dandanache.

Caragiale e apreciat pentru realismul critic al personajelor sale, așa de specifice, încît — cum s-a spus — „fac concurență actelor de stare civilă". În adevăr, nimeni în literatura noastră nu a descris corect tipuri mai autentic caracteristice, copiate după exemple vii din societatea timpului său ca marele nostru prozator. Ele sînt luate din toate provinciile țării noastre : Chicoș Rostogan din Ardeal, franțuzitul general Gregorașco din Moldova, coana Luxița, moașa mincinoasă, Amicul X din lumea politicianistă bucureșteană etc., etc.

Acestui merit Caragiale i-a adăugat ca scriitor și altceva : *inventivitatea comică*. Comicul e o categorie estetică. El presupune anumite legi psihologice și prezintă o serie de calități ierarhice ca și tragicul și sublimul. Molière sau Swift au excelat în această privință. Caragiale, nu e numai un satiric. E un creator de situații comice. Cînd preotul, care așteaptă în anticamera unui avocat, scoate din cizme un țîr pe care-l frăgezește bătîndu-l cu bustul lui Cicero, luat de pe masa avocatului, acest episod conține o esență comică, indiferent de satira socială care o implică. Caragiale e unul din marii comici ai literaturii universale.

Din punct de vedere al epocii biciuite, Caragiale se aşază în acelaşi loc ca şi Balzac. Şi acolo, ca şi aici, e vorba de începuturile capitalismului. Cu deosebire numai că lumea lui Balzac e ceva mai veche, capitalismul în Franţa începînd din secolul al XVIII-lea. El însă nu ajunge la putere pe deplin decît în perioada lui Ludovic Filip. Atunci se înjghebează din plin capitalismul financiar. E perioada lui Guizot, cu îndemnul său „enrichissez-vous“. La noi, Brătianu, după ce a trădat idealurile revoluţiei în 1848, îşi îmbogăţea partizanii intimi din bugetul statului.

Totuşi, Caragiale rămîne un mare autor vesel. Lumea lui e ridiculă, în timp ce eroii lui Balzac sînt siniştri. E o deosebire în primul rînd de temperament şi de punct de vedere. Caragiale e un mucalit, desigur. El vede lucrurile sub prisma ridicolului şi face haz de aceasta. Balzac e sumbru. Dar mai sînt pe lîngă acestea şi motive obiective.

În Franţa, burghezia devenise o clasă puternică încă din secolul al XVIII-lea. Ea exista ca atare, avea o fiinţă reală, reieşită dintr-o evoluţie lentă şi oarecum organică. La noi feudalismul se menţine încă mult după 1848.

Bergson a dat o definiţie rîsului ca fiind „o manifestare mecanică aplicată pe o realitate vie“ : „du mécanique plaqué sur du vivant“. Caragiale a surprins modul în care burghezia românească simula atitudinile şi conduitele „democraţiei“ şi afişa idealurile „revoluţiei“ pe fondul unei desăvîrşite complicităţi de interese cu vechea oligarhie, al unei crunte exploatări a maselor muncitoare şi al unui dispreţ absolut faţă de realele revendicări politice ale poporului. Caragiale a înfăţişat acest contrast al societăţii române de la 1880. El nu putea decît să rîdă. În timp ce eroii lui Balzac sînt de o ferocitate sinistră, ferocitatea eroilor lui Caragiale este îmbrăcată în ridicol, fiindcă eroii săi afectează adeseori atitudini şi conduite în flagrantă contradicţie cu reala lor fizionomie şi mentalitate de clasă.

S-a pus întrebarea dacă Caragiale prezintă în opera sa vreun erou pozitiv. Unii cred că un astfel de tip se poate găsi printre eroinele femei, de pildă coana Zoiţica din *Scrisoarea pierdută.* La o analiză mai adîncă se poate vedea că femeile lui Caragiale sînt fiinţe simple ori primitive. Un uşor văl de ironie le înconjoară, atunci cînd nu sînt ridiculizate de-a dreptul. Printre eroii bărbaţi oarecare indulgenţe găsim în figurile de ţărani ori un început de simpatie pentru Leiba Zibal din *Făclie de Paşti.* Ibrăileanu mi-a povestit odată că, stînd de vorbă cu Caragiale despre personajele sale, el i-a spus despre Caţavencu : „Îl urăsc, mă“ Altădată, privind peisajul care se întinde vederii de pe dealurile Paşcanilor înspre mînăstirile din Neamţ, i-a spus : „Frumoasă ţară, mă, dar ţara, nu păduchii de pe ea !“.

Motivul e, desigur, în primul rînd, temperamentul de satiric şi de autor comic al marelui nostru prozator. El iubea rîsul şi căuta ridicolul. Dar rîsul e îndeobşte o critică socială, o atitudine de pedeapsă şi de sancţiune. Caragiale nu putea suferi burghezia în care trăia. Cînd simpatiza cu cineva, el n-o spunea. Se mulţumea să tacă. E totuşi interesant că singurele categorii sociale pe care nu le-a persiflat sînt ţăranii şi muncitorii. În broşura sa, *1907. Din primăvară pînă-n toamnă,* unde se arată mai bine atitudinea sa socială, el manifestă direct simpatie pentru aceste două clase. Era firesc atunci ca pornirea firii sale să se îndrepte împotriva regimului social care încuraja exploatarea. Avea deci dreptate Ibrăileanu cînd apropia critica socială a lui Caragiale de aceea a socialiştilor.

1962

ION MARIN SADOVEANU

Aşezat la masa de lucru, cu ochelarii pe nas, cu fruntea sprijinită pe o carte deschisă — astfel l-au aflat pe Ion Marin Sadoveanu, ieri dimineaţă, cei cîţiva prieteni care au pătruns în apartamentul lui de bătrîn solitar, alarmaţi de o tăcere prelungită, după multe apeluri telefonice. Murise cu cîteva ore înainte şi se poate afirma, fără nici o hiperbolă, că a murit așa cum a trăit, cu cartea în mînă, cu condeiul pe hîrtie — muncind. A fost un mare muncitor, tăcut, disciplinat, tenace, iubindu-și atît de mult munca, încît, în public, ca și în singurătate, îi dădea înțelesul unei misiuni solemne, al cărei spirit și al cărei stil învăluiseră și impregnaseră comportarea lui de fiecare clipă — mereu elegantă, ceremonioasă, plină de o solemnitate neobișnuită.

Ion Marin Sadoveanu face parte dintr-o generație care a avut de îndeplinit o misiune importantă în istoria culturii române : din generația care, după primul război mondial, a luat asupra sa introducerea culturii noastre în circuitul unei problematici contemporane universale, în atmosfera unei actualități de plan mondial. Misiune care — desigur — nu putea da roade decît pe calea unei îmbogățiri a tradițiilor realiste și progresiste ale culturii noastre în achizițiile gîndirii moderne și, mai ales, prin legătura cu problemele istorice cele mai noi ale poporului nostru. O asemenea misiune, a cărei îndeplinire nu putea fi decît rezultatul unei concepții științifice asupra artei și culturii, nu se putea săvîrși de către o intelectualitate de formație burgheză și ruptă de adevărurile clasei muncitoare, decît cu multe și întortochiate căutări și, uneori, cu prețul unor dureroase rătăciri și erori.

Ion Marin Sadoveanu a fost unul dintre numeroșii intelectuali ai acestei căutări, și unul ale cărui căutări au fost mai dificile, mai ocolite decît ale altora. Tocmai de aceea, deși a fost un om cu talent multilateral — poet, dramaturg și prozator epic —, deși a avut marea capacitate de muncă pe care am pomenit-o mai sus —, opera sa din toată această epocă de peste douăzeci de ani e relativ redusă : un volum de versuri, *Cîntece de rob ;* trei drame, *Anno domini, Fiul* și *Molima,* la care trebuie adăugată, evident, activitatea lui din presa literară, aceea de cronicar literar și teatral, de eseist și istoric al teatrului, care a umplut, la acea epocă, vreo două volume. Producție deosebit de promițătoare sub raportul talentului și formației intelectuale, dar șovăielnică din punctul de vedere al concepției și al perspectivei istorice. Abia în anul 1944 Ion Marin Sadoveanu dă la iveală o operă majoră, romanul *Sfîrșit de veac în București,* a cărui viziune complex critică în analizarea fenomenelor de destrămare a boierimii feudale sub presiunea neiertătoare a burgheziei, a cărui forță evocatoare de atmosferă, moravuri și chipuri de epocă au decis situarea autorului în primele rînduri ale prozatorilor realiști-critici ai generației sale.

Cu *Sfîrșit de veac în București,* Ion Marin Sadoveanu a afirmat nu numai marile calități ale maturității sale literare, ci și pornirea pe un drum nou, pe care el se va afirma mai ales ca prozator : e drumul unui realism din ce în ce mai larg al evoluției sale spre realismul socialist, adică spre situarea din ce în ce mai riguroasă în perspectiva legilor istorice care determină procesele cele mai intime ale conștiinței omenești. Pe acest drum, el face un pas înainte cu romanul *Ion Sîntu,* continuare ciclică a romanului *Sfîrșit de veac în București,* în care atacă problema acelei intelectualități a burgheziei care avea să-și spună cuvîntul în perioada dintre cele două războaie. E însăși intelectualitatea din care a făcut parte Ion Marin Sadoveanu, cu speranțele ei, cu erorile și prăbușirile ei, apoi cu înălțările pe care i le-a favorizat noua eră istorică începută în țara noastră, odată cu prăbușirea burgheziei și instaurarea regimului de democrație populară. În acest moment în care l-a surprins moartea, Ion Marin Sadoveanu lucra la cel de al treilea roman al ciclului, și e o mare pierdere pentru literatura noastră că el nu a apucat să-l ducă la capăt : cu marea stăpînire a meșteșugului la care ajunsese, cu vastele cunoștințe și experiențe de viață pe care izbutise să le topească în sinteze literare pline de adîncime și autenticitate, nu încape vorbă că acest ultim roman ar fi fost un document de seamă asupra unei probleme și a unei epoci dintre cele mai complexe și mai interesante ale istoriei noastre moderne.

Ca un fel de exercițiu al *muncii sale cu istoria,* Ion Marin Sadoveanu a scris între timp un roman deosebit de interesant, romanul *Taurul mării,* evocare a luptelor populare din apusa Histrie a Dobrogei — carte care adaugă o valoare certă la capitolul încă destul de sărac, în literatura noastră, al istoriei trecutului îndepărtat.

Opera literară a lui Ion Marin Sadoveanu este relativ redusă din punct de vedere cantitativ și aceasta se explică prin mai multe motive. În primul rînd, prin marele său scrupul intelectual, care îl făcea să studieze îndelung și minuțios materialul tratat. Cărțile lui au un substrat și o densitate de cultură pe care puține opere le au și care se datorește adevăratei erudiții pe care o poseda în mai toate domeniile umanismului — de la filosofie și istorie, pînă la artă. A fost un mare cărturar, un adevărat savant al literaturii, și aceasta s-a reflectat totdeauna în forța intelectuală a scrisului său.

În al doilea rînd, Ion Marin Sadoveanu a sacrificat foarte mult din timpul și efortul consacrat creației literare, pentru o neobosită activitate de animator, propagator și organizator cultural. A fost un activist al artei, redactor de reviste, fondator de societăți culturale, pasionat de teatru, căruia i-a închinat foarte mulți ani de muncă intensă, fiind director al Teatrelor și director al Teatrului Național. Multe din progresele neștiute, din ameliorările de fiecare clipă ale acestei arte, prin excelență populară, i se datoresc lui, dragostei și muncii lui neobosite. De treizeci de ani încoace, Ion Marin Sadoveanu a desfășurat o neobosită activitate de conferențiar și, punînd în aceasta un talent de vorbitor ales — elegant, spontan, limpede —, conferințele lui au fost printre cele mai populare și cele mai căutate. În fiecare lună venea la televiziune pentru un curs de istorie a teatrului universal, și nu sînt, cred, nici puține săptămîni de cînd mii și mii de spectatori l-au ascultat cu aceeași atenție și simpatie, neștiind că-l ascultă și-l văd pentru ultima oară.

În sfîrșit, Ion Marin Sadoveanu a fost un harnic traducător, mai ales de literatură dramatică. Literatura noastră îi datorește traduceri strălucite din Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel, Grillparzer și alți mulți, traduceri de adevărat poet și de mare mînuitor al limbii noastre literare. Ca și în creația sa, el mai lasă neterminată încă, în manuscris, traducerea faimoasei opere a lui Thomas Mann *Muntele vrăjit*, și e încă o pierdere pe care moartea sa o provoacă în bilanțul muncii noastre literare.

A fost un scriitor de mare talent, un intelectual de vastă stăpînire a culturii, un muncitor pasionat pentru idealul unei culturi românești din ce în ce mai bogate, mai strălucitoare. Opera și viața lui sînt un exemplu de abnegație intelectuală, care va valora întotdeauna.

1964

LITERATURA STRĂINĂ

DIRECTIVE ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ

S-a repetat pînă la saturație, de la Bonald încoace, că literatura e expresia societății : formula a fost așa de fericită, că au repetat-o în ecouri unanime criticii literari, manualele de școală, pînă și dicționarele.

Sociologia literaturii e însă capricioasă : se amuză nesocotind evidențele. Cine ar putea răspunde pentru ce secoli violenți au creat literatură idilică, iar epoci pașnice, romanul istoric ? Pe timpul regalității burgheze, a „regelui cetățean“, între 1830—1840, cînd societatea însemna maximum de cumințenie prudentă, a înflorit literatura ultra-romantică.

S-a corectat atunci că nu literatura e expresia societății ci judecata contemporanilor asupra acesteia, adică critica literară și formula gustului public într-un moment dat. Astfel îndreptată, formula e, desigur, mult mai acceptabilă.

Cu toate acestea, de cele mai multe ori, literatura completează ceea ce lipsește societății, compensează lacunele, stabilește echilibrul aspirațiilor. În acest sens, numai literatura poate oferi primul simptom al modificărilor ce se așteaptă, numai ea poate clarifica dezideratele sentimentale informe, confuze încă, ale unei societăți care se dorește altfel de cum este — și atunci literatura, strigăt utopic către balsamul viitor, ca o reacțiune puternică, intră în conflict cu tendințele majoritare ale actualului istoric.

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Dacă n-ar fi așa, literatura europeană a războiului ar fi cîntat peste tot poezia violenței, imperialismul năpraznic și voința oarbă de a invinge. Totuși, nimic din toate acestea.

Din mijlocul măcelului s-au ridicat glasuri de o blîndețe nespusă; în acompaniamentul gurilor de foc și mai presus de ele s-a desprins, invincibilă, speranța odihnitoare în bunătatea omului.

Astfel, peste tot literatura, în loc să rămîie omagiul fotografic în care realitatea satisfăcută își oglindește suficiența, a izbucnit ca o rugăciune dornică de noi idealuri.

Și dacă e așa, atunci încotro se îndreaptă privirea societății noastre strivită de ultimile violențe?

*

Într-o pagină din corespondența lui Charles-Louis Philippe stă scris următoarele: „Timpul dulcegăriei și al dilettantismului a trecut. Acum ne trebuie barbari." Iar André Gide comentează astfel această observație: „Cred că acesta e strigătul ultim către care tinde adevărata cultură, care, oricum, nu-și poate găsi ultima perfecție decît sacrificîndu-se pe ea însăși".

Nici pe timpul lui Rousseau nu se putea vorbi astfel; nici atunci n-am fi putut găsi un mai mare dispreț pentru artificialitatea intelectualismului sau pentru fatuitatea culturii.

Acuitatea critică care a exasperat nervul contemporan pînă la producerea acelui geniu monstruos care e Anatole France desigur că înseamnă ultima etapă a forței anarhiste, catastrofale, absurde, ce conține gîndirea omenească atunci cînd se gîndește, se depășește și se neagă pe sine.

Ascensiunea critică intelectualistă e istovită.

Individul contemporan înăbușit de complexitatea vieții, de cerebralitatea aproape exclusivă a relațiilor, își simte pașii șovăitori.

Să se gîndească oricine la condițiile sociale ale vieții de acum o jumătate de veac: individul urma o viață pașnică, săracă în senzații, urma profesia tatălui și profita de toate relațiile create în mediul său de generațiile anterioare. Azi e greu să găsești pe cineva care să nu se dezrădăcineze, să nu facă salturi de la clasă la clasă, să nu-și pregătească cu greutate cariera. Exodul de la țară la oraș complică din ce în ce concurența vitală.

Vîrsta fericirii sau cel puțin vîrsta în care se atinge oarecare tihnă sufletească s-a strămutat de la 25 la 40 de ani. Și odată ajuns aici, individul e obosit, deprimat, nesatisfăcut. De aici amărăciunea intelectuală turnată în ironie, de aci consolația în arta ideologică care să-i teoretizeze oarecum insuccesul. Contemporanul nostru e obosit. Strigătul unanim e: înapoi la natură, la simplitate, la instincte.

Afară de aceasta, nici o epocă n-a însemnat mai multe falimente ale idealurilor propuse de mintea omenească: falimentul revoluției sociale, falimentul înfrățirii popoarelor, falimentul păcei universale.

Cînd setea de devotament solidarist e sfărîmată, individul revine la sine cu o sălbatică poftă de viață ordinară. Cinismul exaltat pare paliativul cel mai indicat pentru dezamăgirile brutale. Se cere atunci simplificarea vieții, preamărirea instinctelor, simpatia pentru lucrurile mici, disprețuite, ignorate.

Andrei Bolkonski, eroul din *Război și pace,* după trădarea Natașei, nutrea un dispreț desăvîrșit pentru lucrurile făcute artificial și dorea o revenire la „sfînta natură" absurdă și sinceră în același timp.

Societatea europeană dinaintea și de după război e în aceeași situație sufletească.

În Rusia, Artzibașev în *Sanin* și mai ales în ultimul său roman *La ultima limită,* ne învață cum se poate trăi fără societate, fără morală, fără estetică, avînd drept fir conducător doar grandoarea stranie a poftelor instinctive.

În Germania, teatrul unui *Frank Wedekind* sau *Herbert Eulenberg* ajunge la aceleași concluzii. Romanul *Pan* al lui *Knut Hamsun,* care s-a bucurat de un așa formidabil succes, e povestea unui expatriat care trăiește într-o colibă izolată pe țărmul mărilor nordice, hrănindu-se cu rădăcini, cu ierburi și cu vînat și avînd drept societate prietenia cînelui său.

Jean Christophe a lui *R. Rolland* e un tînăr plin de viață, rău crescut pînă la mojicie, naiv iremediabil, cu resurse bogate de optimism, preferind brutalitatea — ipocriziei și violența — politeței.

În Franța, *Francis Jammes* a împins simplitatea gusturilor pînă la platitudine. Și toată elita intelectuală a Europei selectează și gustă cu predilecție toate aceste produse. Nu e simptomatic aceasta ? Dar mai e simptomatic ceva : dizgrația în care a căzut în ultimii ani simbolul definitiv al artei intelectualiste care e Anatole France. Ascultați numai cîteva judecăți contemporane : „Anatole France e asemenea unui sclav înlănțuit, care, în loc să sfarme lanțurile căpătînd libertatea, se amuză jucîndu-se cu ele“ (R. Rolland). „Anatole France e delicios : știe tot, expune tot, e chiar erudit, dar tocmai pentru aceasta el e concluzia literaturii care moare“ (Charles-Louis Philippe). „An. France e fin, elegant, inteligent. El e triumful și culmea eufemismului. Nu găsești însă la el închietudine. Îl epuizezi din prima dată... Nu cred în supraviețuirea celor asupra cărora toată lumea se înțelege în unanimitate“ (André Gide : *Prétextes*, p. 167).

Se mai poate desprinde gustul literar al unei epoci și după predilecțiile cu care dezgroapă persoanele literare din trecut. Fiecare epocă are afinitățile ei elective pentru trecut. Se știe ce cult nutreau literații de acum două decenii pentru Flaubert, Th. Gautier sau Wilde, reprezentanții artei rafinate. Azi, predilecțiile revin peste tot la Rousseau și Dostoievski, la Rabelais și la literatura burlescă. Se zice că Berlinul revoluționar nu gustă decît Bernard Shaw și H. Eulenberg.

*

— Ce poate crede din toate acestea istoricul literar ? Că directiva actuală e o reacțiune necesară, dar provizorie. Cinismul e o sursă la care și-au potolit setea toate epocile dezorientate, dibuind sub hîrburile fetișilor răsturnate o nouă formulă de fericire. Cinismul e un provizorat cronic pentru toate crizele mari. E prietenul oropsit care se consultă numai cînd ești necăjit. Dar numai atît. Căci nimic nu dezgustă mai repede de viață decît pofta

nemăsurată de a o trăi intens și violent. Și gustul pentru viață trebuie economisit. De aceea literatura contemporană nu e decît gestul enervat, dar trecător, al omenirii suferinde.

1919

KNUT HAMSUN

Un geometru în ale artei ar putea clasifica literatura comparată contemporană în două mari capitole : literatura europeană și literatura nordică.

Pe cea dintîi o cunoaștem ca pe o rudă. De la pedagogia ei fecundă și-au clădit încetul cu încetul neolatinii logica, morala, estetica lor.

Cum îți vine greu să privești spațiul altfel decît în limitele geometriilor cu trei dimensiuni, tot așa deprinderi ancestrale interzic intelectualilor moderni să priceapă arta altfel decît cu ochii școalelor literare franco-apusene. Astfel, cea de a doua, literatura nordică, rămîne în general literă moartă. Geografia literară privește ca excursiuni fantastice explorațiile care trec dincolo de marea Nordului. Întotdeauna Stanley va fi mai simpatic decît Nansen. Setea nostalgică de fericire năzuiește către zilele pline cu soare, către mările hohotitoare de sunete și parfumuri, nu către ceturile septentrionale mute, infinite.

Afară de aceasta, comoditatea obișnuinței își are vanitatea ei. Și orice vanitate se pretinde legitimată. De aceea, cîndva, Jules Lemaître, pentru majestatea lenei intelectuale de pretutindeni, speriat de aportul literar al Nordului, a interzis tinerilor neofiți influențe dizolvante pentru bunul-gust, măsura și claritatea clasică.

Toată pasărea pe limba ei piere. S-ar putea zice că orice literatură moare înăbușită de propriile ei calități. Cînd bunul-gust ajunge manierism, cînd măsura ajunge lașitate, cînd claritatea ajunge platitudine, înseamnă că ultimul cuvînt s-a spus.

Se cunoaşte entuziasmul cu care a fost îmbrăţişată literatura rusă acum trei-patru decenii tocmai pentru că gustul public era blazat.

Poate că acolo se amestecau şi cîteva motive de politică diplomatică aşa de oportună pe atunci.

Revelaţia lui Ibsen însă nu poate fi bănuită de nimic. După el, Iacobsen, Bang, Björnson au fost traduşi chiar în Franţa, şovina culturii. În Germania nici nu mai vorbim : lumea îi citeşte cu frenezie. Sînt edituri care nu editează decît nordici.

Astfel, treptat, sufletul european, trecînd peste vechi zăgazuri dogmatice, învaţă o nouă estetică, o nouă morală.

Punctul de vedere nordic e altul ; altele sînt moravurile, concepţiile, acţiunile.

În privinţa aceasta, cel mai reprezentativ tip e premiatul Nobel de azi, Knut Hamsun.

Knut Hamsun e un primitiv cultivat. Asta înseamnă, psihologiceşte, că un astfel de individ poartă în el, toată viaţa, două suflete. Armonia totală a personalităţii e distrusă. În diferitele momente ale vieţii, rînd pe rînd, cele două suflete, al barbarului şi al mandarinului, îşi revendică drepturile. De aci lupta interioară, nehotărîrea, sfîşierea în contraziceri tragice.

Cîteodată fuziunea celor două suflete se înjghebă provizor. Un început de echilibru se menţine cîteva clipe. Compromisul însă umileşte : el e tot aşa de aproape de laşitate ca şi de înţelepciune. Atunci reacţiunea către natura primitivă apare imperioasă. Sufletul înăbuşit îşi cere dreptul la viaţă teoretizîndu-şi prin literatură neputinţa.

Pornit de jos, Knut Hamsun a primit atîta cultură cît poate tulbura o minte, fără s-o satisfacă.

Viaţa sa, de o varietate neînchipuită, e odiseea unui dezorientat. Muncitor cu braţele, intendent, lucrător de căi ferate, gazetar, el aminteşte doar de Maxim Gorki. Ca şi acesta, Knut Hamsun e un suspendat între două clase : între manuali şi intelectuali. Goana lor către o valoare permanentă a vieţii, cu renegările şi revenirile ei, e semnul unui echilibru nestabil, unei lipse în unitatea sufletească. Psihologia aceasta *a omului* filtrează de obicei două mari caractere în opera *scriitorului :* un gust puternic pentru satiră, pentru polemică, izvorît din nevoia de negare a societăţii sau a culturii actuale, şi o tendinţă către revenirea la natură.

Omul simplu cînd e necăjit face responsabilă societatea de necazurile sale ca şi sălbatecul care, după ce se împiedică de o piatră, se întoarce şi o loveşte. Individul cultivat îşi face o consolaţie în a se învinui el însuşi. Astfel, în primul rînd, dispreţul lui Knut Hamsun merge către sine. Sub convulsiunile dureroase ale contrazicerilor, izbucneşte plin de amărăciune rîsul. Observaţia interioară nu e decît o crudă vivisecţiune, confruntarea cu sine, o sfidare cinică. În această privinţă, *Mysterien* e romanul batjocoririi proprii.

De la sine satira porneşte către societate. În primul rînd, vin meschinăriile cotidiene ale simplului burghez. Ascultaţi cum descrie neantul vieţii acestora : „Între resturi de alimente, de haine, între insecte şi catehismul lui Luther, oamenii trăiesc în colibe suprapuse care se numesc etaje. Mănîncă după trebuinţă, se urăsc zilnic discutînd politică, se spală cu săpun parfumat, se uită în oglindă. Noaptea, cînd tună, înfricoşaţi cad în genunchi şi citesc cu voce tare cartea de rugăciuni."

Mai departe, filistinismul îngîmfat al artistului nu e mai cruţat : corupţia jurnaliştilor, ridicolul clicilor de cafenea, ardoarea dogmatică a fanaticilor puritani sînt trecute în revistă *(Neue Erde, Redacteur Lynge).*

Peste tot, toate mediurile îl indispun. Pentru ratatul cultural mai e însă o scăpare : revenirea la natură. Cu aceasta atingem al doilea caracter al personalităţii lui Hamsun.

Cinismul e semnul unei dezadaptări de clasă sau de rasă. Diogene era un sclav de origină scitică vîndut unui nobil. Originea lui Rousseau se cunoaşte de asemenea. Ca şi înaintaşii săi, Hamsun, dezgustat de ţelul propus, se întoarce de unde a plecat. Şi se întoarce încă şi mai jos, fiindcă omul necăjit exagerează.

Pan, aus Leutnant Glahns Papieren, e romanul unei individualităţi solitare care alege viaţa de vînător sălbatec pe ţărmul mării nordice. Trăieşte într-o colibă alături de cînele său, de freamătul valurilor şi al pădurii din spate. Nu cunoaşte societatea, deci nici fabricaţiile ei convenţionale : conversaţia, estetica, morala. Societatea, însă, îi trimite mesajul ei în persoana cochetei Eduarda. O dragoste enervantă, să-i zicem o dragoste sociologică, distruge calmul admirabil al faunului. Natura e învinsă și, după ce femeia pleacă, fiindcă femeile pleacă totdeauna, Pan, inconsolabil pe ruinele concepției lui de viață, neputînd alege alta, se sinucide.

O rancună plină de satiră contra civilizației care l-a ademenit și o apologie a primitivismului : acestea sînt caracterele generale ale operei lui Hamsun. E însă atîta noutate în tehnica artistică, atîta filosofie nebanalizată, atîta psihologie delicată în acest scriitor, încît opera lui poate fi privită ca începutul unei arte nouă pe care nordul îl trimite în dar continentului săcătuit.

*

După Ibsen, Bang, Selma Lagerlöff, Knut Hamsun aduce cu el tiparele altor forme de viață.

Astfel, mentalitatea nordică se infiltrează încet, picătură cu picătură, în sufletul european ; cîntarea aspră a göelanzilor tulbură ca o chemare de fericire proaspătă frunțile încrețite. Sufletele împietrite de suflarea înghețată a logicei cer grație minții. Ele caută în adîncuri de inconștient împăcarea cu viața.

Atunci împărățiile fermecate ale vikingilor tresaltă la o viață nouă, rapsozii vechi intineresc cîntul magic al „Eddas" - urilor, iar pe continentul devastat, profeția apocaliptică că lumina va veni de la nord se înfiripă încet-încet.

1919

JOHAN BOJER

Ca și Knut Hamsun, J. Bojer e norvegian. Arta lor e deosebită de a suedejilor Strindberg și Selma Lagerlöf, ca și de a danejilor J. P. Jacobsen și Herman Bang.

Suedejii aduc cu ei mai multă artă în meșteșug, mai multe elemente cerebrale în temele lor ; danejii — mai multă poezie și spirit contemplativ. Norvegienii se caracterizează printr-o înțelegere a gravelor probleme metafizice și morale, printr-o intuiție pătrunzătoare a luptelor, a contradicțiilor, a minciunilor unui suflet. Viața interioară e împărăția lor. De acolo capătă măsura lucrurilor și înțelegerea lumii. Cînd pășesc afară din ei, vin cu criterii gata ticluite, cu gusturi și nostalgii predestinate.

Se amestecă printre oamenii adevărați ca niște lunateci rătăciți, urmînd firul aceluiași vis pe deasupra și în ciuda realității. Vorba lui Amiel : „le paysage c'est un état d'âme" li se potrivește de minune.

Cunosc puține date biografice despre Bojer, ceea ce desigur nu-i indiferent pentru înțelegerea operei și a personalității sale. Cum e vorba însă numai de notarea unor impresii, și nu de un studiu de istorie literară, se pot invoca circumstanțe atenuante.

Am auzit că e candidat la premiul Nobel ; că e cel mai gustat de franceji dintre nordici (i s-au tradus cinci romane) ; că are un succes imens în America, că a călătorit tot globul...

Sînt vieți care întrec o operă și sînt opere care întrec o viață. Ce viață bogată în tot felul de senzații e aceea a lui George Sand și ce săracă operă ! În schimb, mediocritatea unei plate existențe de provincial, fără variație și aventuri, ne-a dat opera lui Goethe.

În această privință, Bojer e din familia lui Goethe.

În fața vieții, scriitorul norvegian desfășură în primul rînd manifestările unui suflet adînc religios.

Înțeleg prin religiozitate un sentiment negativ de umilință și unul creator de adorație. Umilința reiese din surpriză, ca și adorația. Sufletul religios e complex. El nu poate improviza soluții simpliste ca să dezlege enigmele existenței, el nu se poate satisface cu ipostazele provizorii ale comodității practice. În dosul lor, el bănuiește forțe multiple invizibile, care-și contrazic eforturile, își neutralizează voințele, își sfarmă aspirațiile. Din toate părțile, posibilități infinite ne amenință firea, din adîncuri de necunoscut cine știe ce capriciu orb ne poate zădărnici ambițiile.

Astfel, orice *religiozitate duce la o filosofie a hazardului.* Umilința reiese din conștiința infinității multiple a factorilor care ne pot muta busola vieții.

Această bogăție anarhică de mobiluri și de piedici, acest torent nezădărnicit de forțe care ne copleșește ne impune venerație. De multe ori, dragostea e o resemnare : resemnare în fața neputinții reacțiunii, care echivalează cu acceptarea benevolă a sclaviei.

Din toate ideile cîte preocupă pe Bojer, ideea hazardului mi se pare cea mai principală. El nu crede în cauzalitatea ordonată a universului.

Disprețuiește, ca în *La grande faim,* mecanizarea treptată a lumii. Un simplu detaliu : moartea prematură a unui om, care îngroapă cu el secretul unei adrese, distruge existența unei mame *(Maternité)*; o ambiție simplă de amor propriu sfarmă o familie *(La puissance du mensonge)*; prăbușirea unui fiord îngroapă un întreg plan de reformă socială *(Unser Reich).* Peste tot, un detaliu trecător, o cauză infimă producînd efecte uriașe. E tocmai definiția științifică a hazardului.

Cu toate acestea, anarhia oarbă a întîmplării e supusă și ea la anumite regule. Sufletul religios are și el logica lui. Adesea chiar un spirit de sistemă. Astfel s-au clădit mitologiile și uriașele metafizici religioase.

Johan Bojer nu crede numai în desfășurarea oarbă a hazardului. Și acesta din urmă poate urma căi bătute, și el poate căpăta anumite deprinderi de a se determina totdeauna la fel. El se poate canaliza : *canalizarea hazardului e ideea de fatalitate.* Aplicarea unei sisteme în dezordinea întîmplării ne dă cea mai banală dintre conjecturile religioase : *destinul. Fatalitate și destin* — iată cei doi poli ai gîndirii religioase a lui Bojer. Din combinațiile lor se explică absurditățile, minciunile și contrazicerile vieții. Fără să creadă hotărît în existența unei forțe imanente, care înnoadă și deznoadă aceste elemente, scriitorul norvegian o bănuiește, atunci cînd ajunge, ca în sfîrșitul din *Das grosse Schneu,* la un panteism moral.

În fața acestor forțe, bunăvoința individului e o mizerabilă jucărie. Corectitudinea morală e inutilă, sforțarea voinții — zadarnică, ca și a eroilor din *Maternité,* din *La puissance du mensonge.*

Odată declanșată în primele pagini, acțiunea fatalității asupra unei existențe merge agravîndu-se, convergînd către dezastrul total din ultimele pagini. În privința aceasta, romanele lui Bojer prezintă o simetrie de compoziție clasică, bazată pe gradarea permanentă a efectului, către un țel final dinainte întrezărit.

În *Maternité,* o fată care a păcătuit naște într-o maternitate unde își părăsește copilul. După ani, dragostea de mamă devine violentă. Își caută peste tot copilul, fără să-l găsească. O serie de escroci îi aduc copii străini, speculînd-o. După o odisee tragică, femeia își omoară bărbatul nevinovat și se sinucide. În *Unser Reich,* un tînăr cu aplecări către rolul de reformator social e predestinat să nu reușească. Astfel, locul pe care vrea să împroprietărească niște țărani se prăbușește în fiord și îi îneacă ; un prietin pe care vrea să-l salveze se sinucide din cauza lui etc. Și toate temele la fel.

Peste tot, ceea ce cu un cuvînt trivial s-ar putea numi filosofia „ghinionului".

Ființa omenească e o marionetă mișcată de sfori necunoscute. Voința lor, sărman gest de grandomanie, se împotrivește o clipă, îndărătnică în demnitatea ei. Forțele obscure care o pîndesc la răspîntii o doboară însă în urmă. Nivelarea și calmul acopăr apoi, ca niște bălării crescute pe ruini, rebeliunile sufletelor cutezătoare. Fatalitatea și drumul rectiliniu al destinului nu vin însă totdeauna din afară. Cîteodată ea stă înlăuntrul oamenilor, în caracterul și temperamentul lor. În *Le Caméléon,* un escroc inconștient, care își schimbă veșnic personalitatea, urmează ca un fel de simetrie geometrică cărarea mai dinainte indicată.

Religiozitatea aceasta simplistă țîșnește în plin secolul al XX-lea, la cel mai rafinat dintre scriitori, ca ecoul unui blestem preistoric ce nu poate fi înăbușit de achizițiile civilizației. Și îl așază pe Bojer printre barbarii culți ai unei mișcări recente.

Aceasta e concepția despre lume și viață. Implicit subiectele care o vor ilustra vor trebui să aibă o pecete senzațională. De multe ori ți se pare că Bojer urmărește efectul, că episoadele sale adesea exagerate, trase de păr, sînt anume alese ca să complacă unui public dubios. În urmă te convingi că, fiind dat conținutul ideologic care trebuie concretizat, alte subiecte nu s-ar fi putut găsi.

De aceea, Bojer ne apare ca un romantic. Factura senzațională îl așază alături de Maupassant și Merimée. El nu se poate opri la detaliile umile, mici, ale vieții de toate zilele, la poezia ștearsă și anonimă a atîtor existențe neglijabile. El vrea să demonstreze, să arate misterul absurd al firii, complicația împletită a soartei.

Subiectele sale sînt emoționale. Cei ce iubesc literatura veridică a evenimentelor mici vor putea găsi însă și ei multe detalii delicioase în opera romancierului nordic. Nu rareori, el uită tema principală care-l preocupă, pentru ca să întîrzie descriind mici scene realiste pline de caracteristic, de umor ori de poezie. Așa, atîtea scene din *Les nuits claires* — cel mai puțin sistematic din romanele sale —, din *Le Caméléon,* ori scena pescuitului cu care începe *Das grosse Schneu.* Consecvent cu întreaga sa manieră — căci Bojer e un scriitor foarte bine definit ca gen —, el va da o culoare caracteristică numai personajelor secundare. Cele principale sînt *agenți pasivi care îndeplinesc misiunea soartei.* Ei n-au nevoie de o structură specifică. Sînt toți la fel. În schimb, personajele secundare, care intervin fortuit în acțiune, care n-au nimic de reprezentat, acestea sînt pline de culoare specifică, de nuanțe deosebitoare, de aspecte proprii.

În ce privește stilul, el e de o condensare și de o concentrare remarcabile. Bojer știe să aleagă evenimentele caracteristice și alege de obicei numai unul.

Termenii aleși sînt cei mai generali și în același timp cei mai adecvați.

J. Bojer face parte din renașterea spiritului religios la care asistăm în ultimul deceniu. Ca și Romain Rolland, André Gide și atîția alții, el reprezintă în literatură aceeași mișcare care în filosofie are ca reprezentanți pe W. James, Bergson ori Durkheim, sau în filosofia nordică, un Sören Kierkegaard. Protestant ca factură, el a urmărit oglindirea psihologică a misterului ambiant în adîncurile complicatului suflet nordic.

Înzestrat cu o viziune plastică excepțională, cu un stil simultan elocvent și concentrat, el a lăsat contribuții definitive la capitolul temelor, pe care-l putem numi : „literatura fatalității“, alături de un Eschil sau Shakespeare.

1922

RENÉ LALOU : *HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE*

E cunoscută vîlva pe care un critic francez, F. Vandérem, a stîrnit-o în jurul chestiunii manualelor de istorie literară. Acest autor reproșa tratatelor clasice — Brunetière, Faguet, Lanson — că omiteau o bună parte din autorii contemporani, iar din cei mai vechi, pe toți acei care se îndepărtau — prin vreun libertinaj oarecare — de la regulele academice consacrate. Dintre cei mai vechi, Baudelaire, Verlaine, Gérard de Nerval, Rimbaud, dacă nu erau ignorați cu desăvîrșire, atunci abia erau menționați. Din cei mai noi lipsesc : Villiers de l'Isle Adam, O. Mirbeau, Barbey d'Aurevilly, Romain Rolland, Jules Renard etc., etc. Vrînd să umple această lacună, dl. R. Lalou a scris o istorie a literaturii franceze cele mai noi de la 1870 pînă astăzi. Concepută într-o metodă liberă, departe de pedantism profesoral ori de exclusivism universitar, scrisă cu talent și cu gust, această lucrare nu e numai un minunat repertoriu de informație, care cuprinde și analizează tot ce s-a scris în Franța de la Zola pînă la Marcel Proust, Jean Cocteau ori Paul Morand, dar prezintă și pătrunzătoare pagini de critică literară. Ceea ce aduce, însă, mai nou și mai remarcabil în judecarea literaturii e un punct nou de vedere, acela pe care-l conține „la critique du métier“. Autorul e în curent cu opiniile cenaclurilor și cu judecata pe care o au artiștii înșiși despre camarazii lor : punct de vedere reflectînd cîteodată o exagerată subiectivitate, de cele mai multe ori însă prețios.

Volumul se termină cu o tablă bibliografică și cu un util index.

1923

HERBERT EULENBERG : *SILUETE LITERARE*

Herbert Eulenberg, ale cărui schițe critice ni le dă în traducere dl. C. Săteanu, e unul dintre cei mai reprezentativi scriitori germani ai tinerei generații. Renan de origine, a făcut studii de drept, a fost apoi magistrat, pentru ca în urmă să se devoteze carierei dramatice, pe lîngă teatrul din Düsseldorf. Personalitatea sa morală se resimte de acea criză de individualitate care a urmat imensului efort colectiv german de după 1870.

Tocmai fiindcă măsurile de nivelare și de conformism erau maxime, reacțiunea celor care rezistau era exagerată și disproporționată. A apărut atunci în Germania o generație sfidătoare a bunului-simț comun, înamorată de paradox, de bizarerie și de un fel de provocatoare poză de originalitate.

Nicăieri n-a fost mai gustat O. Wilde ca în lumea germană, care cetea și aprecia pe eseistul Peter Altenberg, arbiter elegantiarum al epigonilor vienezi, ori pe dramaturgul, adesea sincer, Frank Wedekind. Herbert Eulenberg e înrudit de aproape cu aceștia. De un subiectivism care ia drept măsură a oricărui adevăr impresia, călit la multiple influențe și adăpat la diverse culturi, sarcast amar a tot ce e burghez și limitat, el a desfășurat în piesele sale *Anna Walewska, Ein halber Held* sau *Der natürliche Vater,* în romanul său *Katinka, die Fliege,* ca și în schițele critice *Schattenbilder,* a căror traducere ni se oferă astăzi, o vervă plină de fantezie, de comprehensiune și ironie.

A avut o fericită idee dl. C. Săteanu să traducă aceste portrete imaginare ale unor biografii apocrife, în care detaliul anecdotic fixează adesea ce e mai caracteristic din personalități ca Goethe, Musset, Nietzsche, Stendhal, Dostoievski, Dickens, Boccaccio, Verlaine, Schopenhauer, Pușkin etc.

Acest fel de critică e intermediar între literatură și gazetărie. Are de la cea dintîi elementul narativ epic, cîteodată aproape nuvelistic, de la cea din urmă, caracterul de anecdotă ori de interviu, ceea ce o face extrem de plăcută nu numai amatorilor de lecturi facile, dar chiar oamenilor de cultură serioasă, ca un derivativ antipedantesc al criticii științifice cu material prea ordonat și clasificări prea exclusive.

1924

JACQUES RIVIÈRE

De la Paris ne vine știrea morții directorului revistei *Nouvelle revue française*, cea mai vie și mai reprezentativă pentru directivele actuale ale literaturii franceze. El moare în vîrstă numai de 39 ani, răpus de o febră tifoidă. Era originar din Bordeaux. Își făcuse studiile la Paris, unde terminase cu licența în filosofie la Sorbona. În 1912, făcu cunoștința lui André Gide și intră ca secretar de redacție la *Nouvelle revue française.* În timpul războiului a fost prizonier în Germania, cu care ocazie a scris un volum de psihologie etnică, *L'allemand.* În 1919 devine directorul revistei, de la care dată directiva și destinul acesteia se confundă cu personalitatea lui.

Doctrina literară a lui Jacques Rivière, inspirată desigur de André Gide, e neoclasicismul. Activitatea grupului de la *Nouvelle revue française* a contribuit la prăbușirea ultimelor pretenții simboliste. Dacă *Mercure de France* a fost organul mișcării decadente de subiectivism simbolist al anilor 1870—1900, cealaltă muncește ca să afirme renașterea artei clasice. Bineînțeles, subt alte forme și aspecte. Nu e vorba aici de clasicismul tradițional francez, întrupat în atitudinea unui France ori Maurras.

Artă clară, raționalistă, da. Însă nu artă indiferentă, insensibilă. Dinamismul lui Bergson, metafizica turmentată a lui Barrès, preocupările protestante de conștiință din opera lui A. Gide nu pot rămîne fără influențe directe asupra literaturii actuale. Rivière a căutat să le înglobeze în clasicism, căutînd formula unei arte noi, care să vibreze cu ritmul civilizației moderne.

Din volumul său de *Studii* și din romanul *Aimée* se desprinde îngrijorarea febrilă a acestui spirit, pe care liniștea clasică, în sensul tradițional, nu-l mulțumea. De la acesta nu împrumută decît forma. Se poate spune că doctrina lui a fost concretizată artisticește de cumnatul său, Alain Fournier, mort și acela tînăr, în minunatul său roman *Le grand Meaulnes,* amestec de notație realistă, de delicată fantezie, de inanalizabil mister.

Trebuie să adăugăm că în anii de șovinism literar 1918—1923, Rivière a contribuit la reluarea relațiilor intelectuate cu celelalte țări de mare cultură, cu Anglia și Germania, stimulînd traducerile și contactul direct, dar mai ales cerînd literaturii franceze adăparea la influențele străine pe care le credea fecunde. Paul Valéry, A. Gide, Marcel Proust, Jacques Copeau au fost prietenii și susținătorii lui. Se poate spune, fără exagerație, că ceea ce s-a produs mai bun în literatura franceză din ultimul deceniu a fost inspirat de acest cenaclu. Astfel el intră, prin proporțiile și însemnătatea sa socială, în istoria literară. Pentru neoclasicismul actual, Rivière, care n-a scris prea mult, dar a stimulat direct atîtea energii, va avea cel puțin o importanță pe care a avut-o Mallarmé pentru mișcarea simbolistă.

1925

GOETHE : *STELLA, CLAVIGO, EGMONT*

A devenit un loc comun lamentarea că marile noastre case de editură inundă piața cu traduceri ori inutile, ori dăunătoare. Se aleg de obicei de-a dreptul din literatura neo-realistă franceză romane obscene, în genul lui *La garçonne*. Din reputația pornografică a cărții se poate obține, cel puțin, un frumos succes comercial. Alteori, se aleg autori intraductibili în limba noastră — Anatole France, de pildă —, ori alții străini cu totul, alții de o valoare mediocră aleși din literaturi ca cea portugheză ori spaniolă, onorabile, desigur, dar nu așa de urgente, într-o țară căreia îi lipsesc în traducere marii titani ai literaturii universale.

Trebuie să fim recunoscători d-lui Traian Bratu că s-a gîndit, cu priceperea care i-o dă competența sa, la Goethe, și încă la piese care nu sînt din cele mai cunoscute, deci traduse în franțuzește.

Această încercare a d-lui Bratu ne lasă însă o nostalgie. Cînd vom avea în românește o onorabilă traducere a lui *Faust ?*

1925

DRAGOȘ PROTOPOPESCU : *CARACTERUL DE RASĂ AL LITERATURII ENGLEZE*

Preocuparea publicisticii noastre de a face cunoscută cultura engleză pare din ce în ce mai evidentă. Această ingrată sarcină de a vorbi de o societate, pînă acum necunoscută, a fost inaugurată la noi, acum un deceniu și jumătate, de dl. Ioan Botez. În această privință, d-sa e un precursor și un fondator. Minunatele sale studii de sinteză asupra culturii engleze au devenit acum clasice. De atunci, au apărut și alți cercetători. În primul rînd, dl. Dragoș Protopopescu, tînăr profesor la Universitatea din Cernăuți, care ne dă în această broșură substanțială obiectul lecției sale de deschidere. Literat, poet, om de știință, d-sa întrunește variate calități, pentru ca să facă deosebit de interesante studiile pe care le semnează. Autorul caută care e facultatea principală a poporului englez. Se oprește la una indicată de Emerson, *artificiozitatea,* acea „factitious“ caracteristică temperamentului anglo-saxon. Trebuie să înțelegem prin aceasta că englezul preface peste tot natura, adăugîndu-i contribuția umanității sale. Nicăieri puterea de prefacere a ingeniozității omenești nu s-a arătat mai fecundă, depășind peste tot resursele naturale. Din această cauză, unele aspecte ale vieții engleze ne apar chiar paradoxale. „Această țară cețoasă oferă lumii observații astronomice. Nu are vreo mină de aur, totuși e mai mult aur în Anglia decît în toate celelalte țări. E prea la nord pentru cultura viței, dar vinurile tuturor țărilor zac în docurile ei“ etc., etc. Același lucru se poate spune despre sistemul social, despre economia, comerțul, sistemul școlar ; totul e artificial, adică dictat de om contra naturii. Această insulă stearpă e cea mai bogată țară din lume. Englezul e liber în virtuțile cetățenești, dar filistin în moravuri. E practic, și totuși sistemul său școlar e îmbibat cu limbi moarte.

Englezul nu e subordonat naturii. Activitatea sa, din contra, dictează acesteia. Între omul *meditans* al orientului și cel *cogitans* al Europei — spune dl. Dragoș Protopopescu —, englezul e prin excelență *homo faber.* Dar aceasta nu înseamnă că el e materialist. În lupta contra forțelor naturale, el dă dovadă de idealism și dezinteresare. Această trăsătură de idealism practic, activist, e prezentă în toată literatura anglo-saxonă. D. Dragoș Protopopescu întreprinde în acest scop o lungă excursie de verificare. Ne arată această caracteristică consecventă în vechea literatură engleză preshakespeariană, la Shakespeare însuși, la romantici, în fine, la romancierii naturaliști, așa de deosebiți prin idealismul lor moral de un Zola, Goncourt ori Maupassant.

Scrisă vioi, pregnant, cu erudiție și pătrundere, această broșură ne face să întrevedem ce putem aștepta de la studiile engleze ale d-lui Dragoș Protopopescu.

1925

GUSTAVE COQUIOT : *LAUTREC*

Toulouse-Lautrec e artistul Parisului boem și reprezintă în pictură ceea ce reprezintă Henry Murger în literatură.

Nimic mai bizar decît viața acestui „rapin“ de Montmartre. Originar din conții de Toulouse, una din cele mai vechi și mai glorioase familii franceze, din acelea care au contribuit la însăși alcătuirea statului francez, el a lăsat deoparte orice tradiție, orice morgă și, ieșind din viața îngustă și fără libertate a clasei sale, s-a amestecat printre veselii, amabilii artiști care furnică fără grijă între place Clichy și place Pigalle. A dus viața cea mai curioasă, locuind ani de zile într-o casă de prostituție, urmărind cu îndîrjire parcă scoborîrea pînă la anulare a numelui său. Cinsprezece ani, între 1885 și 1900, toți aceia care frecventau cafenelele bulevardelor exterioare l-au putut vedea peregrinînd prin cafenele ori baruri. Pictura sa se inspiră direct din viața de plăceri a unui anumit mediu parizian. Music-hall-ul, barul, balurile publice de la Moulin de la Galette (imortalizat și de Renoir), dansatoarele de variété ori de circ, mai vulgare, dar mai vii, mai puțin convenționale decît baletistele lui Degas, în fine, figurile de apași ori numai de aventurieri, de prostituate de mîna a treia l-au atras prin pitorescul vieții și fizionomiei lor. Alfred la Guigne, May Belfort, la Goulue sînt tipuri sociale ale acelei fericite epoci de viață pariziană de la sfîrșitul secolului trecut în care Montmartre fără grijă își cînta veselia de-a lungul trotuarelor. În timpul vieții sale, Lautrec a trecut drept un talentat pictor de ordinul al doilea, un excelent decorator, desinator ori caricaturist. După moarte însă, ca și înaintașul său Daumier, el a cucerit admirația unanimă, și locul său azi e consacrat printre primele rînduri ale generației trecute.

Dl. Coquiot e mai mult un ziarist decît un critic de artă. Lucrarea sa are mai mult caracterul anecdotic. E totuși interesantă pentru o mulțime de detalii particulare din viața pictorului.

1925

E vorba de spiritul literar al secolului al XX-lea, fiindcă volumul cuprinde o serie de studii asupra literaturii franceze contemporane. Firește, din analiza operelor și a autorilor se degajează, chiar fără voia autorului, care nu și-a însoțit volumul nici cu o introducere, nici cu o concluzie, mentalitatea generală a acestui început de veac. Dacă ar trebui să precizăm ceea ce n-a precizat autorul, am fi înclinați să prezentăm ca o caracteristică evidentă a timpului nostru viteza vieții. Mașinismul, pe de o parte, care nu cunoaște încercările brute și infructuoase, care efectuează iute și precis, de altă parte, complexitatea veșnic crescîndă a sentimentelor, efect al unei veșnic accentuate diferențieri, a ocupațiilor, distracțiilor, călătoriilor noastre, toate acestea ne obligă să trăim repede și scurt. Urbanismul accelerează cadența vieții. Dar cum, fie prin exodul rural, fie prin industrializare crescîndă, urbanismul crește mereu, urmează că iuțeala crescîndă, febrilitatea, agitația ne dau o altă percepție a timpului. Se știe doar din psihologia tradițională că, pe măsură ce înregistrăm mai multe evenimente într-un interval oarecare, timpul ni se pare mai scurt. Epoca noastră se interesează din ce în ce mai mult de mobilitate, de schimbare. De aici succesul enorm al filosofiei bergsoniene, evanghelia metafizică a ceasului de față. Literatura se resimte și ea de această accelerare a ritmului. Autorii studiați de dl. B. Crémieux, de la Marcel Proust (studiul asupra acestuia ni se pare cel mai complect și mai profund din cîte s-au consacrat marelui scriitor în critica franceză) la J. Giraudoux, Mac Orlan ori Paul Morand, au — sub deosebiri superficiale — același fond comun, acela al unei nervozități, al unei mobilități nepotolite. Viața descrisă de ei e aceea a telefoanelor, a telegrafului, a bursei, a aeroplanului. Pulsație bogată și rapidă, dar — în același timp — obositoare și epuizantă. Ca să facem profeții : viața viitorului va fi și ea, poate, din această cauză, mai bogată, dar mai scurtă.

1925

Ultimul număr dintr-o revistă pariziană ne-a adus cîteva extrase din cugetările lui Paul Valéry, care, zice-se, vor trebui să apară în curînd în volum. Cetite de un român, în alarma dificultăților materiale care ne înconjură, aceste reflecții apar de o tristă inutilitate. Comparată cu necazurile prea cotidiene ale omenirii de astăzi, subtilitatea lor amintește de acele contese rusoaice în refugiu, pe care le poți întîlni la ora plimbării în Faubourg Saint-Honoré la Paris, împodobite de somptuoase bijuterii — ultimul lor capital —, dar purtînd sub rochii de mult demodate tocuri scîlciate.

A scrie astfel de lucruri înseamnă a repeta, fără scuza inconștienții, gestul acelei regine care recomanda gloatei lipsită de pîne cozonacul. Și, totuși, artistul, care subt presiunea mizeriei n-a părăsit jocul luxos al subtilității sale, nu denotă numai rafinare, dar și un eroic caracter. Subtilitate și inutilitate în timpuri de strașnică necesitate înseamnă profund idealism. „Il n'y a que le superflu qui est nécessaire“ nu e numai o vorbă de duh. Voltaire a caracterizat prin ea o anumită nobleță, acea divină manie care ignorează actualul și necesarul pentru partea lor de trivial utilitarism, uzînd numai de ceea ce nu interesează pe nimeni.

Din toate literaturile lumii, cea mai degajată de consecinți pragmatiste e cea franceză. Romanul englez are un aspect moral, cel rusesc, unul religios, Dar literatura unui Proust ori Valéry ce urmărește ? Nimic *aplicabil.* Din ea nu se poate scoate pretext de acțiune, de rețetă, de remediu. Astfel de pagini nu pot servi drept soluții la nimic. Mă gîndesc apoi la literatura noastră prezintînd aproape totdeauna un „côté“ didactic și am în față două stadii de civilizație. La noi, omul nu s-a dezrobit încă de interesul biologic. Acte sublime ori absurde, adică fără scop vizibil, nu se întîlnesc. Avem puțini maniaci, acești cavaleri eroici ai dezinteresării supreme. Numai în țările cu adevărat înaintate în cultură, preparată de secoli de afinare religioasă, se pot întîlni colecționarii inocenți și pasionați de mărci poștale, de cutii de chibrituri, de mînere de umbrelă... Cîtă victorie asupra animalităţii agresive înseamnă aceste idilice copilării inofensive !

Cîtă securitate oferă în lupta pentru viaţă aceşti duioşi şi blînzi obsedaţi ?

O civilizaţie nu începe decît de la lux şi de la inutil. Abia de atunci se dezrobeşte omul de tendinţele primare. Cugetări subtile ca ale lui Paul Valéry, scrise în mijlocul furtunii şi pe deasupra ei, ne fac să dezesperăm de umanitatea de azi, aşa de violentă şi de instinctivă. Cînd ajung şi pe la noi, e mai bine să le considerăm ca o speranţă decît ca o ironie.

1925

DRAGOŞ PROTOPOPESCU : *PAGINI ENGLEZE*

Nu vom reaminti aici încă o dată necesitatea studiului altor civilizaţii pentru dezvoltarea noastră spirituală şi folosul pe care-l trage o cultură tînără asimilînd pildele altora. Toate acestea sînt acum locuri comune chiar pentru cei mai convinşi tradiţionalişti ori autohtonişti.

Plecînd de la această trebuinţă, am avut o fază a istoriei literare europene la noi impregnată de caracter didactic. Ni se înfăţişa modul de viaţă ori literatura unui popor, pentru ca din imitaţia lui să profităm şi noi ceva. Fatal, ni se prezentau numai aspectele strălucite ale popoarelor străine.

Asemenea studii se apropiau mai mult de morală ori de pedagogie decît de ştiinţă pură.

Volumul d-lui Dragoş Protopopescu nu intră în această tendinţă. D-sa face ştiinţă şi critică literară pură, adică dezinteresată. Profesorul de literatură engleză de la Cernăuţi discută marii scriitori anglo-saxoni, independent de orice aplicaţie, fără să tragă din ei învăţăminte, aşa cum ar face atunci cînd ar analiza un scriitor român. În studii ca *Valoarea latină a culturii engleze, Conrad, Byron, Teatrul englez contemporan* etc., curiozitatea se satisface autonom, curată de orice imixtiune.

Sînt pagini aci adînci, aci spirituale, aci instructive. Faptul caracteristic e prins în specificul său şi comentat adecvat, fără să fie denaturat. *Scrisorile din Londra,* multe din ele publicate în revista noastră, prezentate mai uşor, fără balast şi fără pedanterie, sînt pline de vioiciune. Impresii fugitive ale unui spirit sensibil şi inteligent.

Se descopăr, în general, la dl. Dragoş Protopopescu, două caractere egal de necesare celui ce se îndeletniceşte cu istoria literară : temperamentul artist, care poate retrăi ceea ce studiază, şi spiritul de exactitate, nutrit cu erudiţie. Un artist şi un om de ştiinţă : aptitudini care dau cărţii de faţă o deosebită fizionomie în publicistica noastră.

1925

ARTHUR SCHNITZLER

Publicăm în numărul de faţă o nuvelă tradusă a marelui scriitor austriac Arthur Schnitzler, fiindcă aceste bucăţi*, nefiind traduse în franţuzeşte, sînt greu accesibile publicului nostru. Reputaţia acestui scriitor a avut o desfăşurare curioasă. Autor al cîtorva piese frivole, adesea de o senzualitate dezmăţată, el n-a fost cunoscut decît subt această ipostază. Numele lui era asociat astfel cu acela uşuratic al lui Henry Lavedan ori al altui autor parizian de piese facile. În special una : *Reigen* stîrnea deliciile adolescenţilor corupţi ori a bătrînilor lubrici. Dar Schnitzler a mai scris şi un roman, *Der Weg ins Freie*, şi cîteva volume de nuvele. Slab dramaturg, el e unul din cei mai mari nuvelişti ai timpului nostru. Fără exagerare, în această privinţă, el poate sta alături de marii săi precursori Maupassant şi Cehov.

Fiu al unui doctor vienez, el însuşi şi-a ales cariera părintească. A trăit tot timpul în Viena ca asistent de clinică sau medic de sanatoriu. Nimeni nu putea fi mai înzestrat să presimtă și să descrie fenomenul morții și fragilitatea efemeră a vieții. Descompunerea treptată pe care o aduce sfîrșitul fatal a descris-o magistral în nuvela sa *Sterben*. Fire adînc pesimistă, Schnitzler ironizează cu amărăciune și cruzime iluzionismul persoanelor simple care speră de la viață mai mult decît aceasta poate da *(Frau Berta Carlan)*, sau optimismul rudimentar al oamenilor plini de viață, al ofițerilor, în special *(Leutnant Gusti)*.

---

* *Morţii tac,* trad. de Maria T. Burghelea *(Viaţa românească,* mai-iunie, 1926, p. 280-292).

Ceea ce e specific însă scriitorului vienez și în care nu e întrecut de nimeni, ceea ce constituie noutatea artei sale e analiza psihologică subt formă de monolog interior. Schnitzler transpune în cuvinte întrebările și răspunsurile unei conștiințe în luptă cu ea însăși. Printr-o punctuație specială, un ritm al frazei, prin sugestii (mai rar), prin cuvinte directe, el prinde firul direct al luptei sufletești, în accentul ei sincer și direct, realizînd, dacă se poate spune, idealul analizei psihologice „à la Bergson“, adică înfățișînd elanul vital sufletesc printr-o aprehensiune directă. Ar fi de făcut multe comparații utile între Proust și Schnitzler. El pleacă de la această ipoteză, dealtfel perfect verificată de psihologia modernă, că la omul civilizat limbajul joacă un rol primordial, că orice act sufletesc, emoție ori gîndire e transpozabil în cuvinte. Cum spune Janet, oamenii evoluați își țin veșnic discursuri lor înșiși. Orice hotărîre se poate înlocui cu o afirmație verbală, se reduce la pronunțarea unor fraze. Constatarea aceasta fiind verificată științific, procedeul lui Schnitzler de a întrebuința un monolog, un discurs interior pe care și-l ține eroul în momentul acțiunii, ni se pare perfect legitim. Tehnica aceasta nu e montonă însă, fiindcă e mereu alternată de o alta, „comportistă“, după care personagiile acționează pur și simplu. Cetitorul va putea aprecia aceste calități în nuvela din numărul de față, dar mai ales în aceea pe care vom publica-o în numărul viitor, *Orbul Geronimo și fratele său*.

Literatura lui Schnitzler nu e prezentată sub formă de confesiune subiectivă. El e realist, obiectiv. Discursul interior e descris numai cum apare la altul, ca un simplu fenomen, ghicit de autor și reconstituit după documente exterioare.

1926

JEAN COCTEAU : *LE RAPPEL À L'ORDRE*

Dl. Jean Cocteau a fost cea mai bizară apariție de după război. Imediat după armistițiu, Parisul amator de senzații inutile, de jocuri fanteziste, a consacrat cu scandal ori cu triumf un tînăr scriitor care într-o serată literară declarase că singurul său șef și precursor e nepotul său în vîrstă de șapte ani. Afirma anume că literatura informă a copilăriei e o adîncă sursă de inspirație. Mișcarea a prins, cum prind atîtea lucruri la Paris, și s-a intitulat „dadaism“, după cele două silabe pe care le bîlbîiesc copii în primii ani. Mai pe urmă, curentul a fost împins pînă la cele mai absurde exhibiții de epigoni geloși și netemperați, înecînd totul în discredit și ridicol.

Jean Cocteau, care e o inteligență adîncă și un talent la fel, s-a convertit încetul cu încetul la atitudini mai serioase, părăsind altora exploatarea acestei glume de tinerețe a unui adolescent „frondeur“. Astăzi el s-a așezat printre apărătorii neoclasicismului, ai literaturii savante, lucrată pînă la exces, a procedeului lucid și raționalist. În multe privinți, ideile sale sînt aceleași ca și ale lui Paul Valéry. Romanele sale, *Thomas l'Imposteur, Le Potomak, Le grand écart*, sînt de o lapidară concentrare și de o respectabilă ținută cerebrală.

În volumul de față, J. Cocteau strînge cîteva eseuri publicate mai înainte separat în diferite broșuri. Prima, *Le Coq et l'Arlequin*, conține o cantitate de maxime care tind să arăte meritele muzicii lui Erik Satie, Stravinski, și ale picturii lui Picasso. Celelalte sînt note estetice cu teme foarte variate : *Maurice Barrès, Arta nouă* etc... Din cele mai unitare e acela intitulat *D'un ordre considéré comme une anarchie*. Încercările lui Cocteau sînt strălucite și ingenioase. Ele arată că prin orice școală literară, prin orice curent artistic ori filosofic, spiritul francez rămîne intact: același azi, ca și în secolul al XVIII-lea, veșnic fin, grațios, suplu ca un corp tînăr. Numai că excesul de subtilitate face cîteodată textul incomprehensibil.

1926

CH. LALO: *ESTHÉTIQUE*

E cunoscută penuria literaturii filosofice franceze în ce privește estetica. Afară de învechitul manual al lui E. Véron, nu există acolo lucrare de ansamblu asupra acestei materii. E probabil că în Franța preocuparea estetică, fiind așa de adîncă în viață, nu constituie o problemă și, satisfăcîndu-se practic, nu are nevoie de refugiu în teorie.

Broșura lui Ch. Lalo face parte dintr-o colecție de compendii. Pe cît e posibil într-o sută de pagini, ea sintetizează foarte condensat aproape tot materialul disciplinii. Ea poate fi utilizată cu folos de începători și profani.

1927

GEORG BRANDES

A murit în vîrstă de 85 ani (era născut la 1842) criticul Georg Brandes. El a trecut drept unul din cei mai însemnați critici europeni din a doua jumătate a secolului trecut. A fost îndeosebi influențat de H. Taine, asupra căruia a scris o monografie, *Estetica franceză a timpului nostru,* și de J. St. Mill, din care a tradus în limba daneză. A funcționat multă vreme ca conferențiar

al Universității din Copenhaga. Fructul cursurilor ținute acolo a format opera sa monumentală *Curentele principale ale literaturii secolului al XIX-lea.* Din ciclul acesta, studiile închinate romantismului au devenit astăzi clasice.

A mai consacrat apoi cercetări filosofului nordic Sören Kierkegaard, lui Lassalle, Shakespeare. Articolele sale de critică contemporană au fost adunate în volumele *Suflete moderne* și *Oameni și opere.* Georg Brandes era de foarte multe ori un spirit profund, împingînd metoda istorică și biografia pînă la adînci detalii, dar de multe ori — în special în ultima parte a carierei sale — se achita cu un bagaj anecdotic adesea superficial. Atitudinea sa era larg umanitaristă și în cariera de gazetar și publicist politic a combătut, oriunde apărea în Europa, reacțiunea și obscurantismul subt forma judecăților religioase și șovine. Era un adept hotărît al libertății desăvîrșite și ura orice autoritarism. De aceea, el a avut o influență deosebită asupra tineretului nostru socialist de la sfîrșitul secolului trecut. D. Gherea, în special, îl cita cu predilecție alături de H. Taine. Pe teoriile acestor doi critici se bazau și considerațiile asupra artei ale criticului socialist. Astfel, indirect, Georg Brandes a adus și el o contribuție la modernizarea culturii românești.

1927

CAZUL GIDE

Din Paris vine știrea că memoriile lui André Gide *Si le grain ne meurt,* au fost retrase din librării de editor, probabil în înțelegere cu autorul. Întrebarea cea mai firească care se impune e aceasta: de ce le-a mai publicat atunci? Mai ales că aceste memorii, ca și cartea de teorie generală, publicată mai înainte, *Corydon,* nu erau deloc făcute să aducă servicii autorului.

André Gide este astăzi poate figura cea mai discutată și, în multe medii literare, cea mai cu autoritate din literatura europeană. În America, Germania și Anglia, literatura cea mai tînără nu e cu totul lipsită de influența acestui scriitor și moralist. Viața sa intimă, roasă de vicii adînci și totuși umane, e privită de mulți cu dezgust sau dispreț, dar printre tineri e considerată cu mult interes și indulgență. Toate acestea fiindcă pervertirea lui Gide nu e decît mărturia unui adînc dezechilibru moral, care însă a făcut eroice eforturi către normalizare. *Si le grain ne meurt* minunează pe lector prin justețea, prin naturalețea atitudinii autorului. Cînd cineva se decide să-și răscolească rănile și să expuie publicului păcatele sale adînci ori odioase, e tentat să intre în una din atitudinile convenționale, care se întrebuințează în această circumstanță. Cînd cineva se înjosește pînă a face părtaș la mizeriile vieții sale intime pe orice lector, el trebuie să aibă numaidecît unul din următoarele aspecte sufletești. Unii sînt cinici. Se fălesc cu viciul și bravează cu impertinență opinia : e cazul destul de ieftin al lui Oscar Wilde. La alții, mai demni, mai mîndri, se observă o aspră resemnare. La alții, în fine, e cazul multor scriitori ruși, apare revolta contra societății care e făcută responsabilă. Atitudinea lor e o gravă acuzare adusă mediului. La Gide, nici cinism, nici resemnare, nici poză de martiraj, nici revoltă contra societății. El povestește tristele împrejurări ale vieții sale decăzute cu naturaleța și calmul cuiva care ar clasifica și descrie simple fenomene. Nu se poate zări nici indignare, nici impertinență, nici umilință. Într-un singur loc se găsește această justificare a acestor confidențe : „Mettons que je fais tout cela par pénitence". E conștiința protestantului, nevoia sa religioasă de mortificare. Aceasta trebuie să fie scuza acestor grozăvii povestite pur și simplu. Și e adevărat că această carte de chinuri sexuale, de frămîntări și torturi trupești nu lasă dezgustul pe care ar trebui să-l lase asemenea subiecte. Se ghicește o adîncă luptă morală în care intenția nobilă e frîntă de impetuozitatea naturii inițiale. Efectul e tragic, dar nu e dezgustător.

Și, cu toate acestea, tot ne mai întrebăm de ce autorul a ținut să prezinte atîtea detalii umilitoare ale vieții sale sexuale. Cu siguranță că l-a încurajat pilda lui Jean Jacques. Dar la Rousseau lucrurile se prezentau altfel. Asemenea detalii nu se povestesc decît ori de firile complect pure, candide — era cazul lui Rousseau —, sau atunci de firile impetuoase de apostoli ori fondatori de religii. Candoarea ori forța sufletească enormă maschează decăderea. Isus ar fi putut spune orice. Rousseau încă, din familia fundatorilor de religii. Dar Gide e prea critic, prea lucid, prea rece. Îi lipsește forța, grandoarea, violența.

Dar, pe de altă parte, nu e mai candid. Se înțelege astfel că confidența ororilor unui om deștept și rece nu poate fi înecată de suflul religios, care-i lipsește. Efectul se cunoaște : un peisaj rînced de deprimantă descompunere. Îți pare rău că autorul s-a umilit într-atît, cînd nu-i poți găsi nici o scăpare în propriile sale facultăți, care refuză de a-l scuza.

192.

ST. ZWEIG : *DICKENS ET BALZAC*

Au apărut în franțuzește două din studiile critice ale scriitorului austriac. Ediția germană cuprinde, pe lîngă aceste două studii, și unul asupra lui Dostoievski, care urmează să apară în traducere separată mai tîrziu.

Critica franceză a excelat totdeauna în analiza ideilor. Critica estetică propriu-zisă, adică aceea a individualului artistic din fiecare autor, e făcută în general dintr-un punct de vedere prea raționalist. Aceste două studii reprezintă două modele de excelentă critică intuitivă, aceea care pătrunde direct în inima operei, fără argumentație și fără prea multă teorie. Portretul autorilor se încheagă viu din o mulțime de detalii, la prima aparență împrăștiate, sporadice, dar care se cheamă unele pe altele într-un sentiment unitar, într-o tonalitate afectivă generală.

Geniul lui Balzac e comparat cu acela al lui Napoleon. Cel din urmă, cu epopeea sa grandioasă, influențează pe cel dintîi. Și Balzac voiește să creeze o lume colorată, de proporții gigantice. El știe totul, ghicește, fără să studieze. Puterea sa de viață e unică. Încă de tînăr, privind un portret al lui Napoleon, el își promite să-l reediteze în literatură.

Dickens ne apare ca tipul normal al burghezului englez din secolul trecut, cu toate consecințele psihologice ce decurg din această natură.

St. Zweig, care e și un poet, a scris aceste două portrete cu acea căldură și strălucire caracteristică beletriștilor și așa de rară la criticii de meserie.

1927

RENÉ LALOU : *PANORAMA DE LA LITTÉRATURE ANGLAISE CONTEMPORAINE*

Vă aduceți aminte de polemica vie dusă acum cîțiva ani de criticul F. Vanderem contra manualelor clasice de istorie literară : Brunetière, Faguet, Lanson, acuzate că neglijează literatura nouă și mai ales pe autorii cei mai originali suspectați de spiritul academic și pompier. Ca să umple această lacună, René Lalou a scris atunci o *Histoire de la littérature française contemporaine (1870—1920)*, plină de viață, de gust și lipsită cu totul de pedantism, de „parti-pris" oficial. Toți autorii erau analizați liber, după textele lor, dintr-un punct de vedere strict estetic. Această lucrare a avut mult succes. Dovadă, numeroasele ei ediții.

Cu aceleași calități de vivacitate și tinerețe, R. Lalou ne dă astăzi un tablou comprehensiv, scurt, sintetic prezentat al literaturii engleze moderne. Nu e vorba, fără îndoială, de o lucrare sistematică sau măcar completă. Pentru aceasta, cetitorul are în limba franceză pe aceea a lui L. Cazamian. E o schiță pitoresc desemnată a principalilor reprezentanți ai literaturii moderne engleze, de la ideologie, pînă la teatru, poezie și roman.

Se începe cu moștenirea victoriană scurt caracterizată. Se continuă cu destinul scurt și strălucit al lui O. Wilde, prezentat judicios, cumpănit și inteligent. Caracterizările asupra lui Conrad, Hardy, Galsworthy nu sînt mai puțin interesante. Dar cel mai mare merit al cărții e ideea unitară, de ansamblu, care se degajă din această „panoramă", bine desenată în toate contururile ei.

1927

MAXIMILIAN HARDEN

Celebrul publicist și polemist german a murit în Elveția, în indiferența generală, uitat de generația sa, ignorat de cea de astăzi. Născut în 1861 la Berlin, Maximilian Harden nu era prea bătrîn. Își pierduse, însă, publicul. Nu se mai putea sprijini pe elementele reacționare, fiindcă își îmblînzise oarecum ideile și, pe de altă parte, origina sa evreiască nu era de natură să placă grupului „Deutsch-national", antisemit prin excelență. Democrații, oameni tineri, postbelici, își aveau publiciștii lor. Poate și felul de a scrie al lui M. Harden, în același timp pitoresc și nervos, dar și greoi, încărcat de incidentale și parenteze, nu convine frazei scurte și suple gustată de timpul nostru.

El a început ca amic și susținător al lui Bismarck. Cînd bătrînul cancelar a trebuit să se retragă, apărarea lui Maximilian Harden i-a adus oarecare consolare în izolarea sa. Talentul polemistului s-a năpustit atunci contra succesorului său, prințul Caprivi. Articolele sale pline de vervă și puternica independență de cuget nu-și aveau egalul, într-o țară lipsită de curaj civic, cum era Germania de atunci, decît tocmai în articolele lui Börne, cu care, dealtfel, Harden semăna prin multe trăsături de spirit.

De multe ori el a încercat să justifice politica forței și a violenței. Prin una din acele ironii pe care le păstrează de multe ori destinul, Maximilian Harden a trebuit să suporte îndreptată asupra sa în perioada de după război, contemporană cu asasinarea lui Rathenau, acea violență brutală pe care a scuzat-o altădată.

Ani de-a rîndul a scos revista săptămînală *Die Zukunft*, scrisă în bună parte de el singur, ca și altădată la noi *Săptămîna* lui G. Panu. Prin logica lor polemică, prin combativitatea lor, acești doi oameni au avut mai mult decît o singură asemănare.

În afară de activitatea politică, Maximilian Harden a avut și una artistică, în special aceea de critic teatral. Studiile sale asupra lui Hebbel, Ibsen etc. sînt remarcabile. Din acest domeniu a rămas de la el și un volum : *Kampfgenosse Sudermann.* Cea mai cunoscută din cărțile sale e culegerea de portrete : *Köpfe,* în care sînt schițate cu ascuțită pătrundere fizionomii foarte variate, ca de pildă Briand, artista Réjane, Nicolae II, Wilhelm II etc., etc.

O ultimă dată, cînd numele său a strălucit în opinia publică, a fost atunci cînd s-a ridicat plin de indignare contra imoralității curții imperiale, cu ocazia afacerii Eulenburg. După aceea, a continuat să-și consemneze însemnări mai mărunte în *Zukunft,* fără însă să fie iar centrul vieții politice.

1927

H. DE MONTHERLANT : *AUX FONTAINES DU DESIR*

Carte interesantă și enervantă în același timp. Autorul, unul din cei mai talentați din tînăra generație de prozatori francezi, continuă, pînă la o vîrstă care nu mai e complect fragedă, un egocentrism impertinent. De cele mai multe ori, frazele încep cu eu... Cum se zice în limba sa, autorul se „gobează“. Se prezintă mereu ca centrul universului. Erou al războiului, pasionat de sporturi, de lupte de tauri, umanitarist mai în urmă (cu care ocazie ne-a lăsat minunatul roman *Les bestiaires*), în toate aceste ipostaze variate și contradictorii, H. de Montherlant, discipol al lui Barrès, urmărește, pe lîngă îmbogățirea eului cu tot felul de senzații, și împrăștierea unei cronice melancolii care-l urmărește peste tot. Fantoma lui Barrès, eternul neurastenic, îl urmărește. În acest volum H. de Montherlant o rupe cu acest strigoi al trecutului : dar de învățătura sa, de germenul de descompunere pe care i l-a transmis maestrul nu poate scăpa. Eseul *Lea voyageurs traqués* de shakespeareane proporții, de un trist și adînc adevăr, e dovada cea mai bună.

Merită să fie cetit, cu toată incoerența sa mai mult aparentă, și articolul *La mort de Peregrinos.*

1928

FRANK HARRIS : *LA VIE ET LES CONFESSIONS DE OSCAR WILDE*

Viața nenorocită, impertinentă și — în fond — prea umană a lui Oscar Wilde a fost comentată de numeroși publiciști. Din toate opiniile emise asupra omului și artistului O. Wilde, cu excepția aceleia a lui A. Gide, judecata lui Frank Harris, bravul său prieten, e cea mai dreaptă și mai omenească. Pentru Gide, Wilde e un fenomen curios de umanitate. Pentru Harris, el e un om excepțional, pierdut de o nenorocită educație — aceea a colegiilor engleze — și de o concepție de viață păgînă și estetă nepotrivită cu mediul anglo-saxon, de burghezi puritani, corecți, dar fără înțelegere pentru cazurile excepționale. Și din toată această biografie e poate mai interesantă figura lui Harris, decît chiar aceea a lui Wilde. Romancier, critic, jurnalist, om de afaceri, el e înainte de toate un om de treabă, sănătos, normal, energic, plin de omenie și indulgență.

În plin război contra burilor, el nu s-a sfiit să le ia apărarea. După procesul contra lui Wilde, nu se reține de a face un altul mai serios magistraturii engleze.

Din toate peripețiile pline de dramatism ale vieții alintatului și pe urmă persecutatului „dandy“ al literelor engleze, reiese caracterul său dulce, blînd, copilăresc. Wilde e o victimă. Talentul său — se pare superior în conversație scrierilor — a iritat pe o mulțime de burghezi ipocriți. Declinul vieții sale, în Paris, cu detalii de sinceritate crudă, e descris cu tot patosul său tragic. Harris privește fără intimidare adevărul în față. Cunoaște cu luciditate toată decăderea prietenului său. Și cu toate acestea, îl absolvă în baza unei înțelegeri și compătimiri cu adevărat creștinești. Împrejurările sînt tratate așa încît nu mai e vorba de păcătoase specimene omenești, ci de forțe misterioase ale destinului și fatalității.

1928

MARCU BEZA : *ROMANUL ENGLEZ CONTEMPORAN*

De ani de zile, publicistul eminent și neobosit care e dl. M. Beza veghează la Londra pentru apropierea culturală anglo-română. În Anglia el face cunoscut toate aspectele de interes ale literaturii și culturii noastre, iar aici ne revelează ce e mai interesant din evoluția literaturii engleze. Fire de artist — el însuși romancier și nuvelist — și de istoric în același timp, el pătrunde adînc în materia tratată cu o simpatie și cu o înțelegere care nu are egal decît în verva cu care expune operele ce cad subt obiectivul său.

Literatura contemporană engleză e, în adevăr, la înălțimea celei victoriene care a precedat-o. Aceeași bogăție, aceeași umanitate, aceeași intimitate și căldură animă pe romancierii de azi, cum anima altădată pe Meredith, G. Eliot ori Thomas Hardy.

De la J. Conrad, H. Wells, A. Bennett ori J. Galsworthy, azi celebri și pe continent, pînă la ultima generație, aceea a lui Franck Swinnerton ori Clemence Dane, lucrarea dă ample și interesante informații asupra structurii sufletești a autorilor, cît și asupra operelor.

1929

ALEXANDRE RALLY ET GETTA HÉLÈNE RALLY : *BIBLIOGRAPHIE FRANCO-ROUMAINE*

Această bibliografie, de o indispensabilă utilitate, e opera a doi cercetători români de mult stabiliți în Franța. Lucrarea trebuia făcută și era așteptată. Felul cum s-au achitat dl. și d-na Rally e întru totul lăudabil. Nici o carte importantă n-a fost uitată. Indicațiile sînt complecte și exacte. Volumul întîi indică operele românilor publicate în franțuzește, iar volumul al doilea, operele franceze relative la România. Foiletînd aceste două volume, care conțin peste 8.000 de lucrări menționate, poți să-ți dai seama de legăturile culturale între cele două țări și să constați proporțiile imense ale influenței franceze la noi.

Ambele țări trebuie să fie recunoscătoare d-lui și d-nei Rally.

1930

ANDRÉ MAUROIS : *TOURGUENIEV*

Marele scriitor rus a fost eclipsat în ultimii ani de gloria lui Tolstoi și, mai ales, de aceea a lui Dostoievski. Arta sa simplă și clară, echilibrul său, duioșia și amărăciunea sa ponderată nu mai sînt pe gustul unei epoci plină de îngrijorare, de frămîntare, de dezechilibru. Firile obscure, enigmatice, mistice prind mai ușor într-o astfel de atmosferă în care seninătatea sună fals, ca o ironie sau ca o sfidare. Astfel, divinul și încîntătorul Turgheniev a fost încetul cu încetul dat uitării. Totuși, scriitorii englezi, în special Galsworthy, printre alții, au continuat să-l admire.

André Maurois, critic și romancier, trăind în atmosfera engleză, s-a simțit dator să repare această uitare. A ținut cîteva conferințe, al căror rezumat e cartea de față. Se schițează sumar viața poetului, copilăria sa tristă — terorizat de o mamă fantască, amorurile sale cu sora lui Bakunin, cu Pauline Vieudot şi cu altele, vagabondajul său în ţările Apusului, relaţiile cu Flaubert, Goncourt şi Daudet, procesul dintre el şi Rusia ţaristă şi revoluţionară, neînţeles, deopotrivă de amîndouă.

Se desinează firea sa delicată, diletantică, pesimistă şi duioasă, inaptitudinea sa tragică pentru pasiunile violente, pentru atitudinile sectare şi unilaterale. E vorba apoi de arta romanelor sale, subtilă şi desăvîrşită. Un ultim capitol se ocupă de filosofia sa pesimistă, fără să excludă o anumită încredere în destinul şi firea omului. Moartea sa, înfiorătoare, în singurătatea şi luciditatea cu care s-a produs, e evocată mişcător. Totuşi, cartea rapidă şi superficială nu va satisface pe cei care iubesc pe tristul şi fermecătorul scriitor rus.

1931

STEFAN ZWEIG : *NIETZSCHE*

Stefan Zweig nu e nici un critic literar propriu-zis şi nici un biograf romanţat. E ceea ce se numeşte astăzi, din ce în ce mai frecvent, un eseist. Articolele sale nu-şi propun, ca studiile de critică literară propriu-zisă, un scop precis şi un obiect limitat. El atinge în treacăt unele puncte de vedere, neglijează altele, luminînd doar unele din aspectele care-l interesează într-o operă. Ca şi în studiile sale asupra lui Tolstoi, Dickens, Balzac, el dă dovadă de intuiţii profunde şi originale. Arta sa de expresie, nervoasă şi clasică în acelaşi timp, reuşeşte să spună tot ce vrea.

În *Nietzsche,* Stefan Zweig deosibeşte cu pătrundere cîteva aspecte în adevăr noi. Iată despre ce e vorba. „Tragedia lui Fr. Nietzsche e o monodramă : ea nu ne prezintă, pe scurta scenă a vieţii sale, nici un alt personaj decît pe el însuşi. În timpul tuturor actelor acestei tragedii care se precipită ca o avalanşă, acest luptător solitar se găseşte singur sub cerul furtunos al destinului său. Nimeni nu e ca el, nimeni nu i se opune, nici o femeie nu îndulceşte cu prezenţa ei duioasă tensiunea atmosferei. Orice mişcare pleacă de la el şi se răsfrînge asupra lui ; cele cîteva figuri, care la început merg în umbra sa, întovărăşesc doar cu gesturi mute de mirare şi de groază eroica sa antrepriză şi se îndepărtează apoi încet ca de un pericol. Nu adresează vorba nimănui şi nimeni nu-i răspunde."

Alt capitol se intitulează *Don Juan de la connaissance.* Acolo găsim, printre altele, următoarele : „Immanuel Kant trăieşte cu cunoştinţa ca cu o nevastă. Se culcă cu ea timp de patruzeci de ani în acelaşi pat spiritual şi procreează o întreagă familie germană de sisteme filosofice, ai cărei descendenţi locuiesc încă în lumea noastră burgheză. Raporturile sale cu adevărul sînt absolut acelea ale unui monogam — ca şi acelea ale discipolilor săi Fichte, Schopenhauer, Hegel. Ceea ce îi împinge către filosofie e o înaltă voinţă de ordine care n-are nimic demonic, o bunăvoinţă germană, obiectivă şi profesională. Ei au pentru adevăr o dragoste onestă, durabilă şi fidelă. Ei văd, în adevăr, o soţie şi un bun asigurat de care nu se separă pînă la moarte şi căruia nu i-au fost niciodată infideli." În timp ce Nietzsche e amantul, Don Juanul adevărului.

Celelalte capitole conţin observaţii tot aşa de ascuţite şi tot aşa de interesante.

1931

STEFAN ZWEIG : *JOSEPH FOUCHÉ*

Fouché, călugăr convenţional, trădînd convenţiunea pentru directorat, pe acesta pentru Napoleon, pentru ca pe acesta din urmă să-l vîndă Restauraţiei, trece drept tipul marelui oportunist. Cariera sa şi liniile ei generale seamănă oarecum cu aceea a lui Talleyrand. Ambii clerici ca formaţie şi trădători ca profesie. Numai că Talleyrand, cu gusturi de grand seigneur, cu aere cinice, lucra la lumina zilei, pe faţă. Fouché e agentul de siguranță, polițistul secret care lucrează tenebros, știe tot ce se petrece, deține toate slăbiciunile și scăderile potentaților zilei, care le exploatează apoi în utile șantaje.

Fouché e omul care, ca unele păsări, care au instinctul magnetic al orientației în spațiu, avea instinctul puterii. El știa, prin toate vicisitudinile, unde se îndreaptă busola, către care regim vor veni favorurile destinului. Și apoi se alipea de cel mai puternic.

Tip abject din punct de vedere al politicii democratice, care aliază la interesul politic și elemente etice de sinceritate și loialitate, Fouché e o figură gustată de protagoniștii vechii politici de camarilă, de anticameră și de infinite intrigării. Amator de pitoresc în toate domeniile vieții, St. Zweig ne-a dat un interesant portret al acestui trist personagiu.

1931

MAURICE BARRÈS : *MES CAHIERS*

Fiul lui Barrès a întreprins publicarea „caietelor" rămase de la tatăl său, cu notațiunile sale zilnice, material care trebuia să servească, dacă Maurice Barrès mai trăia, la alcătuirea memoriilor sale. Sînt în aceste volume scheme pentru articole, impresii, caracterizări de personaje, citații interesante etc.

Evident, multe din aceste pagini nu prezintă nici un interes pentru cititorul neinițiat sau pentru marele public. Pentru cei care admiră și au urmărit de aproape pe marele scriitor, aceste note zilnice arată curba evoluției, luptele interioare, fragmentele sporadice din care s-a înfiripat personalitatea sa. Unele pagini ar putea fi detașate chiar pentru semnificația și valoarea lor independentă.

1931

CAMILLE MAUCLAIRE : *L'ÂPRE ET SPLENDIDE ESPAGNE*

Spania e, de obicei, pentru majoritatea călătorilor scriitori o ocazie minunată pentru confesiuni lirice.

Cu alte cuvinte, această țară, unică în lume ca originalitate și pitoresc, devine un simplu pretext. Aflăm prea puține despre Spania — spre deosebire de cum procedase Gautier, onest și documentat —, cît mai ales despre eminenta personalitate a autorului. Prezenta lucrare ne dă o serie de informații prețioase și bine ordonate. E vorba mai mult de Spania decît de autor. De aceea, o putem considera ca o contribuție interesantă.

1931

ERICH MARIA REMARQUE : *ÎNTOARCEREA DE PE FRONT*

trad. de Al. Philippide și J. Byck

André Gide a spus undeva că singura carte franceză pe care n-ar fi putut-o scrie cu nici un chip un german este *Les Caractères* de La Bruyére. Aceasta fiindcă nemții n-au simțul limitei psihologice, a profilului sufletesc bine și precis determinat. Ei sînt apți pentru muzica, care confundă, nu pentru psihologia, care diferențiază.

Se poate spune, în sens invers, despre ultimul roman al lui Erich Maria Remarque că n-ar putea fi scris în nici un caz de către un francez. Arta franceză, chiar cea mai simplă, cea mai sinceră, e măiestrită după un tipic retoric. Există totdeauna acolo ceva de demonstrat. Aranjamentul, „trucurile" sînt vizibile.

Sfîrșitul e ticluit în vederea unei concluzii. Cărțile franceze au aproape toate un parti-pris. În opere perfect realiste chiar, măcar un parti-pris de estetism, de umanitarism, de clasicism, de romantism etc.

Romanul lui Remarque n-are absolut nici o preocupare de concluzie și nici un parti-pris. Procedeul său nu e întru nimic deductiv : nu pornește de la nimic preconceput. Arta sa nu e contaminată de nici o ideologie, de nici o voință de școală literară ori altfel. Totul e firesc, calm, limpede. Narația amintește numai de doi autori : de Tolstoi și de Cehov. E de o obiectivitate absolută. Scenele tari sînt estompate și prezentate parcă înadins banal, strecurate ca un fapt divers printre celelalte, fără vreo semnificație deosebită de relief ori de pitoresc special.

Autorul se ferește grozav de loviturile de efect. Ce putea fi mai ispititor, pentru un autor care tratează tema întoarcerii de pe front, decît sentimentalismul umanitarist. Dar și acest accent lipsește din intențiile autorului. Aceasta nu înseamnă, desigur, că fără voia sa, cartea nu are o tonalitate de adîncă umanitate. Autorul spune simplu și cu lipsa de emoție a unui om abrutizat de patru ani de tranșee (această *tonalitate anafectivă*, această indiferență caracteristică obosiților nervoși constituie tot farmecul și, în același timp, tot *adevărul* cărții) în mod egal laolaltă lucruri importante și semnificative, ca și lucruri lipsite de interes. Atitudinea, dacă există vreuna, e o pasivitate resemnată și îndurerată. *Întoarcerea de pe front* e fără prea mari speranțe în suflet. E exodul unor cadavre morale, care văd, înregistrează, dar nu mai au rezonanțe în suflet.

Întîmplările care au urmat au confirmat lipsa de speranțe. Ele n-au putut stinge flăcările stinse, pentru noi bucurii.

Cărțile mari sînt acelea din care reies o mulțime de constatări. Parcă fără voia autorului, *Întoarcerea de pe front,* caleidoscop al vieții germane de după război, revelează aspecte infinite ale vieții omenești. E unul din cele mai remarcabile romane recente. Traducerea d-lor Byck și Philippide a păstrat tonul exact, muzicalitatea ternă și sobră a originalului. Și au găsit în limba română formule tot așa de fericite ca în limba autorului, pentru a ne sugera frumusețile acestei minunate opere.

1931

H. BLAZIAN : *JEAN-LOUIS FORAIN*

Cu ocazia morții marelui desenator umorist francez, dl. H. Blazian a scos într-o plachetă un studiu comemorativ și o serie de reproduceri din desenele lui Forain.

În cîteva pagini, d-sa caracterizează maniera lui Forain prin comparație cu marele Daumier (inferioară acestuia prin fantezie și bogăție), cu Toulouse-Lautrec — față de care avea un simț moral superior —, cu Gavarni, față de care era mai adînc și mai amar. Reproducerile de la urma volumului ilustrează ideile articolului. Lucrarea d-lui H. Blazian va reuși să facă cunoscut la noi pe umoristul francez și să stîrnească interesul pentru opera sa.

1931

CENTENARUL LUI GOETHE

În privința lui Goethe nu există puncte de vedere etnice. Că s-a născut la Frankfurt-am-Main, că a trăit la Strasbourg, Leipzig, Heidelberg ori Weimar importă, desigur, pentru detaliile gîndirii sale. În liniile generale, însă, Goethe sfarmă linia determinismului național. El a încetat de a fi un scriitor specific german, pentru a deveni un simbol, dacă nu al omenirii în genere — acel „homme en soi“, pe care-l construise secolul al XVIII-lea —, cel puțin al europeanului modern.

O statuie a lui Goethe se găsește în orice țară a Apusului, și în fața numelui său, chiar în perioada de stupiditate a marelui război, șovinismele amuțeau. Ferocii naționaliști francezi, ei înșiși, de la Maurice Barrès (fervent goethean !) și pînă la Ch. Maurras sau Léon Daudet, n-au nimic de obiectat marelui german.

El e revendicat de umanitatea civilizată ca un bun comun, e punctul de calm și echilibru, unde toate furtunile urii bazate pe adversități etnice se potolesc.

Pentru ca să fie așa, trebuie ca Goethe să conție în sufletul său nu numai cîte o părticică din aspirațiile tuturor popoarelor, dar un fond comun și poate primitiv, un Urphänomen, acea idee-mamă de care vorbea el atît.

În adevăr, Goethe corespunde ca nimeni altul idealului de erou modern, în ordinea spirituală. De la Renaștere încoace, în civilizația noastră individualistă, veacurile au considerat ca supremul bun realizarea *personalității integrale*. Această deviză închidea încă ideile de complexitate, de bogăție, de originalitate. A fi o personalitate însemna a găsi formula vrăjită în care un număr cît mai mare de însușiri — și cît mai multe însușiri însemna o apropiere, o confundare cu însăși natura infinită — se găseau în bună convențiune, în armonică îmbinare, în unitate organică.

Așezat la răscrucea mai multor civilizații și la întretăierea cîtorva epoci, Goethe a închis ca o cutie de rezonanță și ecourile lumilor muribunde, care se sfîrșeau, și strigătele de triumf ale timpurilor care biruiau.

Născut aproape de Rin, într-o vreme cînd acesta constituia frontiera lumii franceze, el a moștenit, totuși, o tradiție și o cultură germană.

A trăit apoi timpurile epopeii napoleoniene, adică a primului vis și a primelor realizări *pan-europene*, cînd naționalismele, neînchise încă în ziduri chinezești, își împrumutau mentalitățile și limbile, sforțîndu-se să alcătuiască un suflet european, o comună viață a Occidentului. Apoi lui Goethe i-a fost dat să vadă în lunga și senina sa viață mai multe epoci. Adolescentul care vine să se instruiască la Leipzig e încă îmbrăcat după moda timpului, cu o perucă albă, cu joben, cu ciorapi de mătase și cu tricorn. Spiritul timpului e încă *rococo*: madrigale, farse, idile, galanterii inocente, grații complicate se desfășură peste tot. Dar bucuria nu poate fi completă. Se simte, prin cadențe de gavotă, nu știu ce degenerare, nu știu ce decrepitudine „fin de siècle“.

Tineretul e nemulțumit de dulcegăriile rîncede, de grațiile fanate. El intervine tumultuos și brutal peste surîsul senin și clar al inteligențelor din epoca „luminilor“.

E în destinul sfîrșiturilor de secol ca ele să isprăvească răscolite și frămîntate de un tineret intreprid și nerăbdător. Goethe, deschis pentru toate influențele, suportă și el acest „Sturm-und-Drang“.

Cu încetul, rebeliunea se sistematizează și se precizează în romantism. Acest curent tulbure și violent stîrnește natura diabolică ce domina în Goethe. Din ea țîșnește nu numai *Werther*, dar și prima parte din *Faust Sufletul demoniac se zbate în teribile convulsiuni*. Goethe e cutremurat de tot vîrtejul romantic. Sufletul său, în care orice urmă de grație, de bucolică, de fard politicos a dispărut, se zvîrcolește ca acela al unui posedat. În această perioadă Goethe poate fi comparat cu Dostoievski și Nietzsche.

Dar anii și împrejurările calmează. Călătoria în Italia, viața potolită a unei curți de provincie, perii albi care vestesc primele reculegeri după desele furtuni coboară liniște în suflet. Idealul elen, care nu-l părăsise, în fond, niciodată, urcă la suprafață. Goethe intră în faza contemplativă și olimpiană, de la înălțimea și calmul căreia își poate privi viața. Partea a doua din *Dichtung und Wahrheit, Faust, Convorbirile cu Eckermann* corespund la această stare de spirit.

Atîtea existențe diverse, închise într-o singură viață, aduc în adevăr aminte de ceea ce Goethe stima mai presus de orice : de natură. E curba unei vieți complecte, așa cum o visează sărmanii neputincioși, așa cum rar se realizează în cursul unei unice biografii. Goethe a prețuit mai cu seamă două lucruri : umanitatea și natura. Și a fost bogat și divers ca ele.

Într-o vreme dată pot trăi, în același timp, tipuri așa de contradictorii ca Rousseau și Voltaire, Dostoievski și Tolstoi. Goethe a fost și unii și alții în aceeași viață : clasic și romantic, olimpian și demoniac.

Omenirea noastră, care admiră acestă ipertrofie a personalității, care e obsedată de imaginea omului complect, acela care reușește să cuprindă în el toate notele și toate divergențele, civilizația noastră, căreia îi plac eroii infiniți în bogăție, respectă în Goethe *rezumatul* tuturor aspirațiilor ei cele mai antitetice, mai mult, pe *omul integral*, pe omul prin excelență.

1932

Maxim Gorki reproşa criticilor şi editorilor că nu tratează cum se cuvine opera lui Jules Verne. Pare curios a face un nedreptăţit din scriitorul care atît în timpul vieţii, cît şi după moarte a fost — şi este — literalmente răsfăţat de public. Totuşi, Gorki avea dreptate. Jules Verne — spune el — este un clasic care — în ciuda gloriei sale — nu a fost tratat ca atare.

Voga lui e unanimă şi constantă, dar nici un critic nu i-a acordat onoarea să explice frumuseţile artei sale cu seriozitatea şi rigoarea cuvenită unui clasic. Lanson, de pildă, pomeneşte de el numai o dată, şi atunci indirect şi în trei cuvinte, pentru a spune că „Zola nu fusese un vulgarizator ca Jules Verne". Atît. În fond, mai există şi o a doua judecată a criticilor despre Jules Verne. Dar nescrisă. Orală, sau chiar numai formulată în gînd. Sub pretextul că Jules Verne place şi copiilor, s-a conchis că opera sa aparţine unui gen *minor* de literatură. A fost ceva asemănător cu ce i s-a întîmplat pictorului Daumier — care, fiindcă îşi permisese să satirizeze cu umor priveliştile societăţii burgheze, a fost parcat peiorativ în categoria caricaturiştilor.

Editura sovietică Goslitizdat a publicat — între anii 1945—1957 — o frumoasă şi amplă ediţie a operei lui Jules Verne, în douăsprezece mari volume, cu tot aparatul critic cuvenit unui clasic. Într-o traducere omogenă şi precedată de un studiu — primul studiu critic —, în care se analizează pe larg şi se judecă ştiinţific toate calităţile acestui scriitor. Autorul se numeşte Kiril Andreev şi studiul său este magistral. Autorul, de-a lungul multiplelor însuşiri ale lui Jules Verne, revine mereu la una care le cuprinde pe toate. Această calitate este *actualitatea*.

Ideile lui Jules Verne sînt exact acele care frămîntă lumea noastră contemporană : antirasismul, antimilitarismul, credinţa în puterile nelimitate ale ştiinţei, importanţa acordată tineretului, desfiinţarea sclavajului, lupta pentru eliberare naţională, concepţia unei munci totodată creatoare şi colective, alegerea ca ideal de umanitate a unui personaj care să fie în acelaşi timp inventator, explorator şi justiţiar.

În toată această înşirare de calităţi, am omis dinadins cele trei trăsături cunoscute şi unanim recunoscute : plăcerea voiajului, anticipaţia ştiinţifică şi caracterul fantastic-senzaţional, trei elemente care — combinate — au făcut din Jules Verne creatorul unui gen literar nou. Căci celebrele sale *Călătorii extraordinare* nu seamănă nici cu călătoriile lui Chateaubriand (unchiul său dinspre mamă), nici cu povestirile „extraordinare" ale lui Edgar Poe (căruia dealtfel îi consacră un lung studiu), nici cu romanele de aventuri ale marelui său prieten, Alexandre Dumas, nici cu fanteziile ştiinţifice ale lui Wells, nici cu povestirile „fantastice" ale lui Hoffmann. Pentru toţi aceşti autori el avea simpatie, poate chiar afinităţi elective. Dar se deosebea de ei. Toţi aceştia cultivau combinaţia de fantastic şi ştiinţific mai mult pentru amorul aventurii şi senzaţionalului. Afară de asta, la nici unul nu găsim acel sentiment care face esenţa şi farmecul basmelor lui Jules Verne : *poezia ştiinţei*. Descoperirile ştiinţifice, minunile tehnicii sînt simţite cu lirism grefat pe un realism metodic şi meticulos. După moartea lui Jules Verne a rămas o „cărticică" imensă, cuprinzînd douăzeci şi cinci de mii de fişe, în care el consemnase toate noutăţile apărute în ştiinţă şi industrie. Avea — cum zice criticul sovietic Andreev — „o concepţie fundamental materialistă". Eroul său este inginerul inventator şi explorator, un „poet al materiei". Secretele naturii fizice sînt pentru el o substanţă patetică şi exaltantă.

Vorbind de cele *20.000 de leghe sub mări,* Maurice Thorez spunea că, mai mult decît *faptele* căpitanului Nemo, pe el îl entuziasmează *omul*. Şi, într-adevăr, performanţele submarinului Nautilus sînt azi cu mult depăşite de minunile unui submarin atomic ; iar pe de altă parte, încă din veacul al optsprezecelea au existat submersibile care torpilau fregate cu un echipaj de 300 de oameni. Noutatea şi frumuseţea anticipaţiilor tehnico-ştiinţifice ale lui Jules Verne consistă nu atît în unelte, cît în omul care le mînuieşte. Ce e nou la eroul lui Jules Verne e că puterea ştiinţei, formidabila putere pe care o dă cunoaşterea legilor naturii, el o întrebuinţează nu pentru a guverna, ci pentru a libera ; nu pentru a aduce moarte, ci pentru a aduce fericire.

Unul poate din cele mai interesante romane de Jules Verne (şi aproape necunoscut la noi), roman interesant prin actualitatea lui şi, bineînţeles, prin valoarea lui de previziune realizată, este *Les cinq cents millions de la begun* („beguna“ e numele pe care îl poartă văduvele de rajahi). O imensă avere moştenită de doi oameni, doi ingineri geniali. Cu banii moşteniţi, primul construieşte o societate comunitară bazată pe belşug, fericire şi fraternitate. Celălalt clădeşte un oraş de oţel, „Stahlstadt“, unde muncitorii, într-un regim de robi, nu fabrică decît armament. Ocazie pentru ca, de-a lungul unor peripeţii dramatice, cititorul să înţeleagă contrastul între puterea de distrugere şi puterea de fericire a ştiinţei, problemă nouă pentru contemporanii lui Jules Verne, dar care frămîntă amarnic pe contemporanii noştri.

Tot în ordinea actualităţii este interesantă evoluţia sentimentelor lui Jules Verne faţă de fenomenul american. În tinereţe, pe cînd avea treizeci şi opt de ani, vizitase Statele Unite şi se întorsese cu impresia — foarte răspîndită pe atunci — a unei libere democraţii, Eldorado al „tuturor posibilităţilor“. Mai tîrziu, el va descoperi că în acea ţară se practică cea mai tipică exploatare capitalistă şi se tinde la cea mai vastă hegemonie imperialistă. Sperase în aceşti yankei care făcuseră război pentru liberarea negrilor. În 1889 el publică un roman *Secolul al XXIX-lea. O zi trăită de un ziarist american.* Acţiunea se petrece în viitor. Patria dolarului stăpîneşte aproape tot globul. Celelalte sînt sau simple judeţe ale Americii, sau vasale sărace. Anglia e mai supusă decît un dominion. Franţa duce o existenţă obscură şi vegetativă la umbra dolarului. Singure cîteva ţări răsăritene se împotrivesc !

În 1895, Jules Verne publică un alt roman, *Insula cu elice,* unde iarăşi sînt zugrăviţi milionarii americani. Ni se arată contrastul dintre insula plutitoare, lungă de 5 kilometri, pe care stăpînii petrec o viaţă paradiziacă, şi lumea de pe diversele continente, unde miliarde de robi îşi îndoaie spinarea pentru cîţiva bogătaşi. Dar un destin amarnic îi paşte pe despoţi. O soartă pedepsitoare va face din ei proprii lor gropari. Miliardarii se ceartă între dîrşii, cele două clici trec la acţiune, şi insula sare în aer cu ajutorul propriilor ei maşini şi maşinaţiuni.

Cum foarte just remarcă criticul sovietic citat, părerile sociale ale lui Jules Verne nu sînt de un optimism beat. Desigur, el crede că progresul ştiinţei va aduce un belşug material neînchipuit, dar şi că aceasta nu va produce încă fericirea universală.

I s-a reproşat lui Jules Verne că ar fi căzut în capcanele şi păcatele socialismului utopic al lui Fourier. *Insula misterioasă* şi multe alte alcătuiri imaginate de el seamănă parcă cu falansterele visătorului sociolog francez. La aceasta se adaugă şi adeziunea lui la naiva idee fourieristă a „muncii atrăgătoare“.

Lucrurile sînt în realitate ceva mai complicate. Munca pe o „insulă misterioasă“ nu seamănă cîtuşi de puţin cu aceea din falansterele fourieriste. Caracteristic la acestea din urmă era că fiecare cetăţean îşi alegea, cum îi trăsnea, munca ce îi plăcea, pe cînd caracteristic în *Insula misterioasă* e tocmai că nimeni nu poate alege, că fiecare trebuie să facă de toate, că munca e grea, dramatică. S-a spus, cu drept cuvînt, că Jules Verne, în această carte, ia ferm poziţie contra concepţiei robinsoniene. El ne descrie un *robinson colectiv* şi *fără zestrea* prealabilă a unei corăbii... pline.

Pentru a înţelege concepţia lui Jules Verne despre muncă, să facem un moment şi noi ca el : să *anticipăm*, istoriceşte, bineînţeles, tot ca el, bazaţi pe datele ştiinţei actuale. Noi ştim sigur că într-un viitor nu prea îndepărtat omenirea va trece la societatea comunistă. Se poate admite ca, într-o uzină atomică, să ajungem a produce o locomotivă completă în cinci minute. Dar ca să fabricăm un specialist în filologia clasică, sau un doctor în fizică nucleară, sau un mare violonist, tot cincisprezece-douăzeci de ani de muncă economiceşte neproductivă ne va trebui, chiar în cea mai atomic organizată ţară industrială imaginabilă. Din fericire, viitoarea apropiată societate fără clase are de unde epuiza aceşti mulţi ani de învăţătură. Ei se pot alimenta din orele libere pe zi, de care dispune un cetăţean, după ce a scăzut, din douăzeci şi patru, cele trei ore datorate societăţii. Înlăuntrul acestor ore zilnice libere, individul care vrea să se dedice unei ocupații intelectuale sau artistice susținute se va deda la o muncă intensă de zece, douăsprezece, poate și șaisprezece ore pe zi. O muncă grea, cuprinzînd multe operații migăloase și plicticoase, muncă *plăcută* totuși în ultima analiză, căci va fi mînată de pasiunea creației și a depășirii. O muncă desigur mult mai plăcută decît aceea pe care o găsim descrisă, dealtfel, destul de vag, în utopiile lui Fourier. Această muncă dură, liberă și pasionată, Jules Verne a practicat-o personal toată viața. Toată viața a muncit douăsprezece ore pe zi și chiar, uneori, mai mult. Fusese un timp cînd o ducea greu, cînd existența lui se învecina cu mizeria. A trebuit să facă meserii stupide — stupide pentru el și aspirațiile lui —, meserie de agent de bursă, de secretar administrativ etc. Dar chiar și atunci, cu prețul nopților albe și al sănătății primejduite, el își consuma orele, care îi mai rămîneau, scriind, pasionat, romane pline de omenești mesaje. O făcea cu greutate și plăcere. Îl inspira nu naiva psihologie fourieristă, ci concepția lui despre muncă. Odinioară, condițiile unei munci de creație erau rezervate celor privilegiați. Azi, ea, ca multe altele, s-a democratizat. Nu am atins faza comunistă, cu belșugul ei material, cu imensele ei disponibilități de „ore libere“, care dau oricărui cetățean putința de a se dedica în principal creației, muncind în acele „ore libere“, muncind greu, dar neînchipuit de plăcut. Dar chiar și în etapa actuală, creația este o preocupare de tot momentul. Observați cît de des întîlnim cuvintele „creație“, „efort creator“ în presa noastră, a țărilor socialiste. Este democratizarea pe scară largă a muncii devenită pasiune, onoare, plăcere, invenție. Și este încă o împlinire a unei „anticipații“ a lui Jules Verne.

La calitățile de fond, opera acestui mare scriitor adaugă și calități de formă. În genere, un roman de aventuri cere următoarele însușiri stilistice : darul de povestitor, adică expunerea simplă, nesofisticată ; talentul de a înlănțui peripețiile ; umor în dialog și în reflecțiile autorului ; culoare și pitoresc în descrieri ; în sfîrșit, arta de a explica fără pedantism didactic anumite fapte de știință și tehnică ce nu pot lipsi dintr-un roman de aventuri. Jules Verne posedă în cel mai mare grad aceste însușiri. El este și sub raportul formei un mare scriitor. Iată de ce ne place și va continua să ne placă.

În Rusia, succesul său a fost imens și instantaneu. Prima recenzie a primului său roman de „călătorii extraordinare“ *(Cinci săptămîni în balon)* a scris-o Saltîkov-Scedrin, în revista *Contemporanul* lui Nekrasov, imediat după apariția cărții. Mendeleev îl numea pe Jules Verne „un geniu al științei“. Tolstoi spunea că romanele acestuia l-au entuziasmat ca pe un copil, deși le citise bătrîn. Tot el a ilustrat cu mîna lui un exemplar din *Ocolul pămîntului* pentru copiii lui „Și dacă ați ști — spune tot el — cu cît entuziasm vorbește despre dînsul Turgheniev !“

O scriitoare franceză, Gilette Ziegler, l-a numit foarte bine : „professeur d'énergie“. Profesor de îndrăzneală. Byrd declara că Jules Verne fusese autorul moral al expedițiilor sale polare. Tot astfel se mărturisește direct inspirat de el Simon Lake, exploratorul „lumii tăcerii“, de pe fundul oceanelor. Belin, creatorul belinoscopului, prima schiță de televizor, avea o imensă admirație pentru acel care în *Castelul Carpaților* se gîndise la un aparat fototeleferic prin care eroul își putea vedea și auzi iubita lui cea depărtată. Chaffengeon, descoperitorul izvoarelor Orenocului, întors din expediție, pune toate însemnările la dispoziția lui Jules Verne, cu libertatea de a le folosi cum îi va plăcea.

Cunoașteți celebra întrebare : „dacă ați fi pe o insulă izolată, ce cărți ați vrea să aveți cu dumneavoastră ?“ Charcot, fiul marelui psihiatru francez, el însuși explorator la Polul Sud (două expediții, una în 1903 și alta în 1908), a luat pe bordul vasului său întreaga operă a lui Jules Verne. Odată, cînd nu mai avea nici chibrituri, nici brichete, a aprins focul folosind un procedeu indicat de Jules Verne și nefolosit pînă atunci de nimeni, anume a luat un cristal de gheață și a focalizat prin el razele soarelui ca o lentilă. Ocolul pămîntului în 80 de zile a fost reîncercat de Miss Bly, reporteriță la ziarul *Sun,* înainte de înființarea transsiberianului, și l-a efectuat în șaptezeci de zile ; Stigler, pentru *Echo de Paris,* în numai șaizeci de zile. Dar probabil că acești doi mai tăiaseră din program. Jean Cocteau însă i-a respectat întocmai toate escalele (voiajul era organizat de ziarul *Le Matin*). Jules Verne — observă Cocteau — fusese şi în asta profetic. Într-adevăr, cifra de optzeci de zile fusese ea însăşi o anticipaţie. Chiar folosind cele mai rapide mijloace de locomoţie contemporane, Cocteau n-a putut coborî durata călătoriei sub optzeci de zile. Ba chiar a avut de luptat cu mizeriile pe care i le făceau acei care voiau ca el să piardă pariul, pe care l-ar fi pierdut dacă nu cîştiga o zi — exact ca Phileas Fogg.

Paralel cu legenda laudativă, Jules Verne a fost şi obiectul — sau dacă vreţi victima — a numeroase alte legende. Pe lîngă aceea de care am vorbit (Jules Verne, scriitor de literatură infantilă), mai există şi alte două : Jules Verne, voiajor în papuci la gura sobei şi Jules Verne, spectator pasiv.

Desigur, Jules Verne n-a călătorit nici la pol, nici pe fundul oceanului şi încă mai puţin în lună. Dar a călătorit totuşi enorm. În 1859 merge în Scoţia, la treizeci şi trei de ani merge în Scandinavia, în 1864 vizitează Statele Unite, în 1878, Mediterana de la un cap la altul, şi pe amîndouă malurile ; în 1879 se duce iar în Scoţia, unde studiază viaţa minerilor ; în 1881 vizitează Kielul, în 1882 mai face o croazieră în Mediterana. Iar cînd era copil, se îmbarcase pur şi simplu clandestin, fără ezitare, nici bagaje, pe un velier de cursă lungă în drum spre mările Sudului. Ce e interesant în călătoriile lui este că ele erau în general făcute nu cu mijloace „omnibuse“, ci cu propria lui barcă, un mic iaht, oprindu-se cît şi unde vroia, ca un adevărat călător căruia îi şade bine cu drumul. Nu e mai puţin adevărat că cel mai mult a călătorit prin cărţile de călătorie ale altora ; le citea cu aviditate şi le cunoştea pe toate. Dealtfel, nu este o metodă rea. Un călător selectează, din ce a văzut, aspectele cele mai interesante. Alt călător va selecta altele. Citindu-i pe toţi, faci o adunare de selecţii. Pe baza lor, Jules Verne era în stare să facă „anticipaţii“, chiar dacă mijlocul de transport era propriul său fotoliu din Amiens. E suficient să amintim că, bazat pe călătoriile altora, el ajunge la o descriere a izvoarelor Nilului, care coincide perfect cu aceea pe care Ministerul de Război britanic o ţinea încuiată cu şapte zăvoare. Închipuirea, fantezia completau just, fiindcă totdeauna porneau de la date ştiinţifice riguros controlate. Recitiţi descrierile de păduri submarine din *20.000 de leghe sub mări*. Rareori, culorile, simfoniile cromatice, rareori baletul de forme vegetale complicate, rareori toate aceste combinaţii pur vizuale au fost redate aşa de fidel cu simpla unealtă a cuvîntului. Recitindu-le, imaginea lor polimorfă şi policromă ne răsare în ochi, halucinantă. Şi, lucru încă mai curios : ea este identică cu cea pe care, înarmaţi cu reflectoare, baloane de oxigen şi tălpici înotătoare, o văd aievea plonjorii anilor '60. O văd şi o filmează. Citiţi descrierile lui Jules Verne. Veţi vedea cum peisajele lui submarine seamănă cu cele pe care le-aţi văzut cu ochii în *Lumea tăcerii*, frumosul film al comandorului Cousteau. Totul, inclusiv vizitarea epavei de vapor zăcînd pe fundul de nisip.

Vorbeam şi de o altă prejudecată care trebuie înlăturată, aceea a pasivităţii politice a lui Jules Verne. Cred că se poate spune că acest scriitor a fost, în cel mai adevărat înţeles al cuvîntului, un militant în slujba ideilor progresiste. Romanele sale sînt pledoarii convingătoare. Ochii maturităţii el i-a deschis, la douăzeci de ani, în plin Paris revoluţionar, în zilele lui iunie 1848. Mai tîrziu, pe cînd locuia tihnit la Amiens, pleacă — împotriva poveţelor şi suplicaţiilor tuturor — în Parisul zguduit de revoluţie. Pleacă, fără nici un alt motiv decît atracţia Comunei. Părăseşte liniştitul Amiens şi împărtăşeşte cu comunarzii toate primejdiile primei revoluţii proletare. Cu comunarzii, cu prietenii săi buni : Pascal, Louise Michel şi alţi conducători ai mişcării.

Jules Verne a pledat pentru emanciparea tuturor apăsaţilor, a pledat pentru pace şi pentru interzicerea războaielor, a înălţat un mare imn muncii, arătînd cum pînă şi în cele mai individuale invenţii creaţia este o muncă colectivă a umanităţii.

Mesajul operei lui este de o vie actualitate.

1964

III

(VALORI)

Invitaţie la călătorie. Un poet sentimental, în gustul lînced şi plîngător de acum trei decenii, Edm. Haraucourt, a scris : „Partir c'est mourir un peu“. Versul a devenit celebru în scurt : a fost transpus în muzică pentru o romanţă italiană şi sub acest costum fulgural şi uşor de confetti şi de mandolină i-a fost scris să străbată lumea întreagă. Adevărul său psihologic ni s-a părut adînc şi indubitabil. Nimeni nu se întreabă despre adevărul lucrurilor des repetate şi de toată lumea acceptate. Sufragiul şi vechimea ţin loc de veracitate. Dar dacă versul poetului francez se potriveşte călătoriilor care urmează unei despărţiri de dragoste, el este pe de-a-ntregul fals pentru toate celelalte călătorii. A pleca, de cele mai multe ori, înseamnă a reînvia. Viaţa noastră, profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strangulată în toate veleităţile şi pornirile ei de spontaneitate, persecutate de un zeu al omogenităţii care urăşte relieful, variaţia şi surpriza, se scurge asemenea ei înseşi, pe o curbă de moarte şi îndobitocire fără liman posibil, în unităţi de timp egale matematic, hotărîte de ceasornic şi de calendar.

„Qui la vie est quotidienne !“, se plîngea contra acestei legi de aramă bietul Jules Laforgue. Ne rămîne astfel călătoria ca supremă reînnoire : un fel de metempsihoză-paliativ.

Rupînd automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămînă masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Sclerozarea spirituală suferă o amînare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus ori în minus. Contele Keyserling, care ne-a lăsat patetice relatări ale unei călătorii filosofice în jurul pămîntului, ne spune că a pornit în călătorie fiindcă „începuse să devie o personalitate“, adică să se contureze definitiv.

Puțini sînt aceia, însă, care se pot reînnoi. Cei mai mulți urmăresc, în călătorii imposibile, visul nebun de a fugi de propria lor umbră. Un gînd obsedant, mortal, îi întovărășește pretutindeni. Ei fug ducînd cu ei, fără voia lor, viermele care-i roade. Orașe, palace-hoteluri, transatlantice, oameni, fluvii, constelații, sarcofagii și fructe exotice, toate aduc aminte de același lucru, toate se transformă într-o feerie ternă și monocromă, ca universul explicat prin același element în sistemul unui metafizician simplist, într-o halucinație planetară, ale cărei decoruri le formează — inevitabil și fatal — tot gîndurile de acasă, nedespărțita noastră neurastenie.

Și totuși, călătoria ne mîntuiește de multe ori. Ea e unicul remediu pentru un suflet încă nu complet naufragiat.

În zilele de boală, cînd sclavia patului mă țintuiește pe loc, singura lectură pe care o suport e ghidul Baedeker. Formez în jurul meu, din cărămizile lui roșii ca sîngele, lanțurile de ziduri ale unor cetăți de vis și fericire. Și fără preocupare prea mare de timp și spațiu, de schimbări de temperatură ori de vehicul, ca într-un univers mistic, trec iute de la fiordurile norvegiene la platoul înghețat și prăfuit al Tibetului, din boarea de umezeală caldă a Antilelor în pădurile Ceylonului. În zile de gripă fac visuri monstruoase și irealizabile. Atunci mă cheamă țărmuri încîntate și virgine, atunci ascult vechea „invitație la călătorie“, formulată cu un fior prematur — acum șaptezeci de ani. În nopți de vară apăsătoare de senzualitate, cu aerul greu de parfumuri capțioase, m-aș voi rătăcit undeva, într-un port sudic : Alexandria, Colombo, Singapore ori Shanghai. A asista acolo, amestecat printre seminții perverse, la încărcatul unui vapor, în acel ritual de bestialitate, de sclavie și de viții, a asculta orchestrația barbară a portului făcută din șuier de sirene, din răcnete răgușite de entuziasm și de durere, a cutreiera barurile de noapte abjecte, unde patima și dezgustul ard deopotrivă la un loc, pentru ca, apoi, în zori de zi, în geana roșie a aurorii să vezi plecînd în larg, către zări virgine, după o dîră de spumă, o corabie cu soarele în față.

Și fiindcă gîndul n-are frîne, viziunea rătăcitoare se poate schimba brusc, și aș dori mai apoi altceva.

După drojdia și vermina Orientului, frămîntat de milenii de pofte, de luxură și de păduchi, apare nevoia de civilizație. Aș dori atunci o stațiune răcoroasă și civilizat aranjată din Tirolul austriac, cu muzică militară în parc, cu ofițeri îngîmfați și decorativi ca pe timpul lui Franz-Iosef, cu domnișoare purtînd trenă și lorgnoane... așa cum le-a văzut, puțin mai înainte, în munții Harz, Heine, în minunatele *Reisebilder*. Apoi orgia crește fără oprire. Urmează iute, amețitor, Sahara, cu munții săi goi, în care se ascund tuaregii asasini și Atlantidele sale inexistente, regiuni misterioase de pe hartă din care nu ne vine niciodată o știre de gazetă, cum e — de pildă — regiunea de nord a Uralilor ; pădurile virgine, America spaniolă (în care sună măreț nume îmbătătoare ca alcoolul : Tegucigalpa, Pernambuco, Nueva Estramadura etc.), țărmurile Zambezului și ale Amazonului...

Vițiul geografic are o tortură specifică : imposibilitatea ubicuității. Lăcomia noastră de spațiu ne-ar voi la un moment dat pretutindeni simultan. Poate viteza avioanelor va realiza într-o zi, măcar într-o succesiune rapidă, ceva din această dorință rezervată zeilor.

Freud a studiat o speță de dorință refulată : cea sexuală. A pus în lumină regretele tardive, tulburările strecurate în sufletul timizilor, ale oamenilor cu principii, ale austerilor și sfinților, prin „refularea“ instinctelor erotice. Ne-a arătat clar cazul modestei gospodine, impecabilă ca purtare, care moare cu degetul pe cuvîntul „Mesalina“ dintr-un dicționar Larousse, așa cum se petrece într-o piesă de Curel. Dar mai sînt și alte „refulări". Pe lîngă cea sexuală, mai este și cea achizitivă, a săracului care visează palate și grămezi de aur.

În fine, nu trebuie uitată „refularea" geografică, de care sufăr atîți cetățeni onorabili și bătrîni ai unui mic orășel din provincie, pe care nu l-au părăsit decît o dată sau de două ori toată viața și care, adeseori, seara, la lampa de petrol, întîrzie melancolic pe un atlas, ca adolescenții pe *Jurnalul călătoriilor*.

O hartă e un motiv de deznădejde, ca și o femeie frumoasă și inaccesibilă.

Psihologia curajului. Un ofițer care observă în timp de război tabăra inamică descoperă un punct în aparență puțin apărat. Acolo i se pare că ar putea înainta neatacat.

Dar tocmai acolo sînt ascunse forțele inamicului și dezastrul urmează. Ofițerul trece drept curajos. În mintea lui pericolul nu există însă. Pentru o luciditate perfectă, care ar fi conștientă pînă în ultimele detalii de pericol, curajul ar fi imposibil. A fi curajos înseamnă a alege din diferite alternative o ieșire. Înseamnă a cîntări între mari inconveniente, dar nu a alege pe cel mai grav dintre ele; înseamnă a paria pe o posibilitate, dar nu pe cea mai dezastruoasă.

În alegerea mijloacelor, nimeni nu este complet absurd. Nimeni nu merge garantat la moarte, fiindcă aceasta ar însemna sinucidere, și o operă de curaj e tocmai o salvare. Prin primejdii enorme, dar totuși o salvare.

Astfel, trebuie să presupunem că acel care înfruntă moartea pentru un scop oarecare nu e complet conștient de ce are să i se întîmple, fiindcă imaginația sa conține toate posibilitățile, minus aceea care-l va doborî, deci că un fenomen de distracție sau de obsesie — ceea ce e tot una — îi reduce cîmpul conștiinței la un spațiu cu mult strîmtat.

De cele mai multe ori, curajul se reduce la un moment de distracție. Sufletul preocupat în altă parte uită pericolul care-l pîndește. Fără să scădem prea mult acest act sublim, am zice despre curaj că e o neglijență. Iată de ce intelectualii, lucizi ori imaginativi, sînt lași. Între bravură și luciditate nu există acord posibil. Nimeni nu e așa de tare ca să privească de bunăvoie, liber, cu voluptate, drept în lumina orbitoare a soarelui.

Clasicism. Obișnuim să explicăm clasicismul sociologic. Botezăm cu acest nume o epocă în care echilibrul claselor e perfect, în care acul balanței sociale se menține la egală distanță de forțele colective în joc. Atunci toată atmosfera e împăcată. Oamenii se bucură în liniște de prezent, nu se refugiază, reacționar, în trecut sau, utopic, în viitor. Sînt optimiști, candizi, entuziaști. În alte explicații domină punctul de vedere psihologic: clasicul e înainte de toate un subiect sănătos. Cele trei facultăți ale psihologiei tradiționale: inteligența, voința, sentimentul sînt armonios îmbinate. Proporția dozajului sufletesc aduce echilibrul moral și acesta pe cel estetic.

Dar clasicismul nu e numai o problemă de temperament. Semnificația lui ni se pare ceva mai largă. Am putea spune că clasicismul e o epocă a creației.

În adevăr. Nici o sforțare artistică nu-și găsește încă de la început caracterul acela individual, care o deosebește de toate celelalte. La început, orice artist se trudește în dibuiri, în căutări, în împrumuturi de aiurea. Abia tîrziu se găsește pe sine, adică își descoperă metoda artistică, tehnică, care convine mai bine facultăților sale mentale. Urmează atunci în opera de artă o senzație de calm, de adresă, de maturitate. Ceea ce la început era căutare dureroasă, sensibilă, penibilă, în realizările artistului, acum devine spontaneitate plină de dezinvoltură, de siguranță și de acea euforie care însoțește tot ceea ce reușește.

Clasicismul e o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel, există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare. Dar după cum smochinul în țările reci nu face fructe, romanticii rămîn tineri și în adîncă bătrînețe.

Criteriul tehnic în artă. Rareori se consideră opera de artă ca o problemă tehnică. Dat fiind cutare intenție, cutare plan inițial, care e gradul de realizare sau care e abaterea ? Ce a voit să facă artistul și ce a reușit ? Reușit sau nereușit, iată criteriul care trebuie să înlocuiască frumosul sau urîtul, noțiuni vagi, insesizabile la analiză. În acest caz, frumosul ar fi maximum de reușită tehnică a unui plan inițial. Succesul artistului față de el însuși, adică față de ceea ce a voit să facă, e un criteriu de apreciere cu mult mai comod. Criticul ar trebui să reconstruiască, după maniera algebriștilor, — etapă cu etapă, piesă cu piesă — tot jocul acesta, matematic în fond, care e creația artistică. El ar fi silit să înțeleagă nu ceea ce vrea el, ci punctul de vedere propriu din care s-a pus creatorul.

Verdictul ar fi : ratat ori reușit. Conduși de acest procedeu, criticii ar fi mai comprehensivi, și estetica ar scăpa de toate sterilele discuții asupra naturii, esenței sau mai știm noi ce, a frumosului.

Bergson cinic. Rezumată excesiv, doctrina marelui filosof se reduce la o aspră critică a ideii de cantitate și la o reabilitare a ideii de calitate. Bergson admiră și cere să domnească individualul, specificul, caracteristicul. Detestă, în schimb, asemănarea, omogenitatea, colectivul, substituibilul. Prin aceasta el e un dușman neîmpăcat al mecanicismului, al determinismului cartezian.

Să transpunem filosofia în concret, adică în ambianța vie a secolului în care a apărut. Antideterminist sau antimecanicist în filosofie înseamnă în viață antiindustrialist sau antimașinist.

Bergson și filosofia lui sînt produse de sfîrșit de secol. Și nu încă de orice secol : sfîrșit de secol al XIX-lea, adică veacul în care s-au făcut cele mai uriașe sforțări tehnice, industriale. Mașinismul a sfărîmat vechile raporturi patriarhale. Karl Marx, el însuși, rareori sentimental, într-o celebră pagină din *Manifestul comunist*, descrie, în culori duioase, vechea civilizație a feudalismului patriarhal. Totul era o idilă : amiciția, dragostea (vezi Abélard și Héloïse), raporturile economice, comerciale etc. Pe urmă a venit mercantilismul capitalist. Dragostea, prietenia, arta : totul se cumpără cu bani, se

apreciază pecuniar. Burghezia a trivializat universul. Mașinismul a urîțit lumea. Creațiile se produc în serie, ca ghetele americane. Lucrurile sînt asemănătoare, analoage, substituibile. Arta suferă în primul rînd de această americanizare a vieții. Ne-a spus-o elocvent Ruskin, care cerea reîntoarcerea la natura așa de diversă, de variată, de infinită.

În morală totul s-a mecanizat. În locul actelor de eroism, plate datorii sociale. Ne-a spus-o și mai elocvent Carlyle. Tolstoi ne-a învățat și el să disprețuim acest secol fără surprize și fără simplicitate. Un discipol al lui Bergson, Ch. Péguy, blînd rural neasimilabil la urbanism, s-a indignat contra spiritului de cantitate, dominantă clară a lumii noastre în declin.

De la Ruskin, Carlyle, Tolstoi la Ch. Péguy, boieri ori țărani, această critică a industrialismului a fost făcută de rurali.

Cinismul e filosofia apropierii de natură, a criticii artificialismului, a tehnicii, a urbanismului. Bătrînul Diogen, care a lansat ordinul, era un sclav trac, neadaptabil la excesul de civilizație al strălucitei Atene. Barbari ori rurali, poposiți la poarta cetăților, cinicii, obosiți neasimilabili, găsesc în mașinism iadul modern. Complexitatea ori viteza îi deprimă. Ei urăsc civilizația, tehnica, fabrica, confortul ca pe niște dușmani personali. Mașina, iată răul suprem. Ruskin și Tolstoi au spus-o la sfîrșitul celui de al XIX-lea veac.

Bergson e teoreticianul filosofic al acestor tendințe. El a luat lucrul de sus și de departe. Dar sub această mască ipocrită, recunoaștem ușor pe ultimul cinic.

Estetica și calmul. Baudelaire, în versuri celebre, și-a manifestat dezgustul său de estet pentru tot ce e mișcare, grimasă, chin, sforțare. Arta statuară grecească n-a exprimat altceva decît liniștea perfectă. În viața cotidiană, un om care-și păstrează, în grele încercări, calmul, ne încîntă. Adevăratul nobil nu cunoaște furia. În schimb, ne deprindem greu cu arta modernă, aceea a lui Rodin, de pildă, care exprimă mișcarea, nervozitatea, agitația. Oamenii expansivi ne apar puțin eleganți. Nu putem asimila ușor în estetică mișcarea. O furtună poate fi un peisaj sublim. Ne încintă mai mult însă ora magistrală a serii, cînd pe zările îndepărtate se lasă domol potolirea nopții. Calmul conține în el intrinsec o virtute estetică. De unde vine aceasta ? Propunem aici o ipoteză.

Frumosul e, în primul rînd, ceva adaptat. Un fenomen care se înfăptuiește într-un cadru pe care-l cunoaște, care se desfășoară ușor, suplu, fără obstacole, fără dibuiri sterile, fără eșecuri repetate. Mișcarea înseamnă ceva care se adaptează, în timp ce calmul înseamnă ceva adaptat.

Procesul e totdeauna mai urît decît efectul. Operația prin care se săvîrșește un lucru ne e indiferentă, dacă nu chiar antipatică. Cea mai delicioasă mîncare n-o putem gusta cu poftă dacă asistăm la dezgustătoarea atmosferă de bucătărie în care a fost preparată.

Și dacă am ști toate încercările penibile, ștersăturile, corecturile meschine, revenirile plictisitoare, chinul acela monoton, dizgrațios al creației, poate că nu ne-ar plăcea atît o operă, pe care o gustăm tocmai pentru că ni se pare făcută parcă spontan, dintr-un singur gest.

Tot ce precedează un scop e pătat de febrilitate, de incomoditatea aceea pe care ți-o dă nerăbdarea, dorința, așteptarea. Procesul e mișcare veșnic dezadaptată. Rezultatul e punctul în care năzuința își găsește apogeul prin adaptare.

Urmează, de aici, că tot ce atinge un stagiu, tot ceea ce durează de mult, tot ceea ce s-a ajustat unei ambianțe ori unui moment, tot ce s-a organizat, cu un cuvînt, tot ce e vechi e frumos.

Noutatea, din contră, e vibrație, agitație, neadaptare, lipsă de organizare. De la obiectele de muzeu la aristocrație, la sentimentul trecutului, totul ne pare frumos. Calmul nu e altceva decît expresia vechiului. Antrenați în direcția aceasta, preferăm decadența devenirii. Declinul e plin de liniște, ca și bătrînețea, ca și moartea, care e, poate, suprema frumusețe.

Definiția omului inteligent. Puține valori sînt mascate mai ușor de altele învecinate ca inteligența pură. O mulțime de metale înrudite pot fi confundate cu ea. În primul rînd, cultura. Aceasta poate fi definită *inteligența altora*. În momentul cînd emitem o idee, mai ales verbală, nimeni nu ne obligă să producem și sursa. În conversație, o observație ori un raționament căpătat din altă parte poate fi luat ușor drept invenție proprie.

O excelentă educație într-o familie distinsă și intelectuală sau buna naștere pur și simplu pot trece de asemeni drept deșteptăciune. Într-o ambianță de elită, copilul mimează inconștient atitudini și gesturi inteligente. Mai pe urmă, acestea devin automatisme, și omul bine născut ori educat capătă un instinct de conducere în viață foarte analog perspicacității naturale.

Printre rudele apropiate, care se confundă cu puterea de gîndire, trebuie alăturat și temperamentul artistic. Fantezia, gustul, predilecția pentru detaliul caracteristic, exprimarea pregnantă sînt un fel de inteligență : aceea a concretului. E tot o înțelegere a vieții, un fel de pricepere în detaliu, o aprehensiune fărîmițată în momente și obiecte separate.

Mai putem adăuga, în fine, bunul-simț, prezența de spirit, talentul. Dar adevărata inteligență e cu totul altceva. Cum să o definim ? S-a spus că e facultatea de a prinde raporturile noi și generale între lucruri, s-a identificat — în alte definiții — cu comprehensiunea, iuțeala percepției, adîncimea gîndirii, cu spiritul critic sau cu cel realist. Determinarea acestui fenomen mental nu e — cum se vede — ușoară. Încercările de delimitare sînt prea strîmte sau prea largi. E mai comod să te adresezi direct în viață observației empirice.

Toți oamenii deștepți pe care i-am cunoscut prezentau o mulțime de deosebiri. Un singur lucru mi s-a părut comun la toți : *omul inteligent e acela care nu confundă niciodată punctele de vedere.*

Am auzit odată două domnișoare, studente la fizică, discutînd o problemă din specialitatea lor. Discuția era contradictorie. Una avea argumente, cealaltă nu prea. La un moment dat, cea care nu mai avea ce spune i-a zis celeilalte :

— Așa îmi trebuie mie, dacă stau de vorbă cu o tuberculoasă !

Evident, confundare de puncte de vedere. Dar care din dumneavoastră n-ați auzit acest dialog :

— Ce inteligent e cutare !

— Da, dar e sărac.

La prima vedere, definiția pare prea strîmtă. Să vedem dacă e adevărat.

Un psiholog, A. Binet, a arătat, ajutat de migăloase experiențe de laborator, că inteligența adevărată conține patru caractere : o percepție justă și repede, o direcție a gîndirii, cenzură critică, în fine, putere de invenție. Am putea adăuga la trăsăturile deosebite de Binet încă două: comprehensiunea și obiectivitatea.

Un om care distinge perfect punctele de vedere presupune, fără îndoială, o percepție clară, fiindcă înțelegerea fiecărei perspective nu se poate constitui fără o disociație prealabilă prin senzații și imagini.

A deosebi înseamnă a percepe separat. Și a percepe separat înseamnă a nu confunda, deci a percepe just.

Direcția gîndirii, adică aptitudinea de a avea plan ori compoziție în judecată, e și ea implicată în definiția noastră. Cine distinge diferite puncte de vedere înseamnă că le așază într-o ordine, le subordonează într-o ierarhie, le dispune, asemenea arhitecților, într-un plan inițial. Cine percepe variația nu o poate percepe dezordonat.

În ce privește cenzura critică, aceasta face chiar parte din definiția noastră. Se poate concepe analiză, disociație, distribuție, ierarhie fără stabilirea de valori, fără comparație, fără cîntăreală critică ? A deosebi mai multe puncte de vedere e echivalent cu a pune pe fiecare la locul său, adică la locul care-l merită.

E ușor de înglobat în cele spuse mai sus despre deșteptăciune comprehensiunea și obiectivitatea. Recunoașterea unui alt fel de a vedea lumea ori viața decît acela al tău, transpunerea în alte considerații sînt tocmai virtuțile obiectivității. Sentimentul pluralismului acestui univers se reduce la o înțelegere prealabilă a multiplicității. Indulgența și toleranța urmează ca simple corolare.

Mai rămîne facultatea inventivă. Dar imaginația ce e altceva decît continuarea realității prin alte posibilități,

prelungirea a ceea ce e dat, cunoscut, familiar, cu ceea ce e deosebit, cu ceea ce consideră viața prin alți ochi, după alte criterii de măsurare ?

A nu confunda punctele de vedere nu înseamnă numai a fi sau a înțelege complex, ci a putea mînui ca al tău propriu, în esența și frăgezimea lui, fiecare aspect, a-l utiliza potrivit și cînd trebuie, în proporții juste și în situații adecvate.

Din contră, cei care le confundă reprezintă tipul subiectivității excesive, al antropomorfismului, dar mai ales tipul stîngaci al dezadaptatului, al omului care n-are în voiajul vieții decît un singur instrument la el.

Sărăcia de minte duce încet și monoton la unitate, la sistem, la obsesie (observația poate fi verificată și în patologia mentală : cei cu mintea slabă sînt de obicei dominați de idei fixe). Inteligența adevărată e o descentralizare a gîndirii. Ea combate congestiunea vieții în capitole absorbante și joacă în psihologie același rol ca regionalismul în politică. Cu deosebirea că recunoaște perfect și celelalte regionalisme.

Originea epicureismului. Diferiți epicurei pe care i-am întîlnit erau oameni de treabă, vreau să spun virtuoși. Fenomenul poate să pară de mirare unora. Aceasta fiindcă epicureismul e confundat de obicei cu cinismul sau hedonismul, adică cu nesimțirea lubrică, care vrea să petreacă oricum pe deasupra scrupulelor de orice fel.

Epicureismul e însă altceva. Nu e un aspect de temperament voluptuos. Epicurianul se laudă : nu trebuie crezut.

De obicei e filosofia unei deziluzii. O soluție venită tîrziu, după diferite dezamăgiri. Epicureul a ajuns la ideea că viața trebuie trăită așa cum e, după ce a crezut mai întîi că poate fi trăită altfel, adică eroic. Epicureismul e un „pis aller“ deznădăjduit. Adeptul acestei filosofii, care vrea să fie depravată, dar nu reușește, seamănă cu femeile înșelate în amor, care-și propun ca răzbunare o viață destrăbălată, dar care, din lipsă de temperament, nu pot s-o suporte, sau cu oamenii buni, incapabili de rancună, care-și promit, cu sforțări de voință, să devie diabolici.

Epicureismul e o soluție tîrzie și o filosofie „par dépit“. De aceea, nu-l veți găsi niciodată la tineri, ci numai la oamenii de o anumită vîrstă.

Îndoiți-vă de imoralitatea ori egoismul epicureilor: riscați să găsiți în ei caractere prea devotate.

Ceea ce e nobil. Se afirmă curent că ceea ce caracterizează noblețea e dezinteresarea. A trece prin viață animat de gînduri superbe fără de realizare practică, a da tot ce se poate da fără să ceri ce ți se cuvine, a putea să renunți nu numai la satisfacerea poftelor pămîntești, dar și la ambiție, glorie sau triumf, a trece peste toate acestea cu un calm duios, nici măcar disprețuit, cu atît mai puțin acrit ori rancunos, iată ce se prețuiește în colectiv consens ca suprema noblețe.

Dar lucrurile trebuiesc împinse mai departe și distincțiunea căutată mai adînc. Dezinteresarea e o facultate care se poate învăța. Prin educație ori prin benevolă imitație. Ea e o valoare socială care plutește mai mult ori mai puțin vag în atmosfera mediilor alese. A o învăța nu e mare lucru, căci atunci mimetismul ar avea altă valoare decît are. Această atitudine trebuie căutată în ce are omul mai ireductibil individual, mai neinfluențabil din afară. Caracterul nobleței trebuie să fie înnăscut, psihologic, nu social: aș zice, mai mult, biologic.

Acest stigmat mi se pare a fi *distracția*. Distracția e dezinteresarea fiziologică. Într-un om distrat, dezinteresarea e așa de adînc înfiptă, încît devine o particularitate nervoasă, cu alte cuvinte, e așa de asimilată, încît ajunge o funcțiune a organismului.

Dacă atunci cînd cele mai adînci, mai vitale din nevoile noastre sînt în joc, ne gîndim fără finalitate, fără sens, adesea complet inutil, la cu totul altceva decît la ceea ce trebuie, fără măcar să ne dăm seama cît riscăm, poate însemna aceasta altceva decît o eroică disprețuire a celor mai urgente interese? Omul vulgar e veșnic la pîndă, nu-i scapă nimic, e veșnic adaptat, mereu *atent*, cu o lăcomie încordată, cu o pîndire precisă a fiecărui moment avantajos. Nici o ocazie, nici o circumstanță nu e trecută cu vederea de omul de rînd. Vigilența perfectă e poate cea mai profundă vulgaritate. Distracția e mult superioară dezinteresării. În orice caz, e cu mult mai adîncă decît aceasta, fiindcă înseamnă transformarea unei reguli morale moarte în sîngele și nervii noștri. Dintr-un postulat de etică am făcut un capitol de știință naturală. *Omul nobil e omul distrat*. Și acum verificați afirmația la toți marii artiști, marii gînditori ori filantropi. Veți găsi puține spirite atente.

Artă și politețe. Artistul cel mare trebuie să mențíe față de personagiile pe care le creează în romanele sale aceeași ținută, aceeași perfectă politețe ca și față de persoanele din societatea sa. Trebuie să le respecte dacă sînt stimabile, dar mai ales să nu-și permită, pe motivul că sînt create de el, că sînt ale sale, o anumită familiaritate cu ele. Sînt romancieri *indiscreți* — acesta a fost poate unul din cele mai grave defecte ale naturalismului —, care, de îndată ce intră într-o casă pe care-și propun s-o descrie, sparg saltarele ca să surprindă o intimitate, controlează calitatea lengeriei prin dulapuri, situația vaselor la bucătărie, pîndesc oamenii cînd mănîncă, cînd fac dragoste, deschid ochii în patru să descopere vreo boală ori vreun detaliu de mizerie. În această atitudine se vede lipsa de finețe morală a scriitorului. Cu atît mai mult cu cît, dacă în societate nepolitețea e sancționată prin aceea că oamenii își întorc spatele, în roman, bieții eroi sînt neputincioși s-o facă, nu pot reacționa, sînt inofensivi din acest punct de vedere. Și e necavaleresc să te porți astfel cu sărmane ființe fără de apărare!... Tocmai fiindcă e mai greu să fii nepoliticos în viață și așa de ușor în literatură, arta e o cursă în care cad sistematic toate spiritele vulgare.

Teoriile în fața faptelor. Un psiholog contemporan definește arta: „une jouissance sans convoitise“. Celelalte desfătări ar presupune toate lăcomie, dorință, nevoie de posesiune. Singură plăcerea artistică se caracterizează prin aceea că e indiferentă oricărei pofte. Oricine vede o natură moartă reprezentînd un paner cu fructe nu-i vine în minte să le mînînce.

Dar Lucian ne povestește despre un străin care, intrînd în templul lui Venus din Cnidos ca să admire statuia, a rămas toată noaptea acolo, pîngărind-o cu o dragoste efectivă. Ceea ce a făcut ca municipalitatea să înconjure incomparabilul obiect de artă cu garduri protectoare.

Imoralitatea recunoştinţei. Pentru cine gîndeşte bine puţine virtuţi omeneşti înseamnă o aşa de flagrantă negare a dreptăţii ca recunoştinţa. Te-ai întîmplat într-o zi fatală a vieţii pe bordul unui vas care a naufragiat. Cineva te-a scăpat. Trebuie după aceea, în tot restul vieţii, să te faci că nu-i vezi defectele morale, prostia, vulgaritatea, trebuie să-l recunoşti ca perfect, să-i aduci laude, să-i faci servicii, să nedreptăţeşti pe alţii, să calci în picioare meritul, adevărul, talentul.

Un şir nesfîrşit de incorectitudini, de grosălănii, de minciuni, de platitudini, toate scuzate fiindcă sînt făcute în numele sfînt şi prea respectabil al recunoştinţei. De aici avantajul de a plasa binele cu de-a sila, de a „servi“, de a impune oamenilor cu ameninţare şi violenţă filantropia ta, ca să poţi recruta atîţia clienţi, care, sărmanii, n-au de ales : ori oprobriul public datorit ingraţilor, ori atunci o viaţă de servitute.

În societăţile primitive, recunoştinţa a trebuie să apară ca un derivat al răzbunării, din aceeaşi familie cu ea. După cum, cînd mi-ai făcut un rău, trebuie să-ţi răspund cu un altul, tot aşa cînd îmi faci un bine trebuie să ţi-l răsplătesc echivalent : acelaşi principiu primitiv, simplist, de compensaţie oarbă. Cu timpul, s-a experimentat că e mai comod să faci binele cu forţa decît răul. E un plasament cu mai puţin risc, pe care l-a adus îmblînzirea moravurilor. Feudalismul, cu obsesia lui de dependenţă, de servaj şi de clientelă, a accentuat şi mai mult această pornire către recunoştinţă, care s-a consolidat într-un principiu etic pe viaţă.

Această morală ne domină şi astăzi din belşug. Ingratul e odios fiindcă e un om liber, un revoluţionar. Conservatorismului ipocrit, care se ascunde în fiecare din noi, îi repugnă un om pe care nu-l poţi avea la îndemînă cu un serviciu făcut şi căruia în orice moment poate să-i vie în minte să ia şi alte criterii decît îndatorirea oarbă la un trecut pe care nu l-a vrut.

Toată această indignare e însă de prisos. Evoluţia recunoştinţei se îndreaptă de la trecut la viitor. Swift a spus : „recunoştinţa e sentimentul avantajelor pe care le aştepţi“. Ceea ce înseamnă că, de îndată ce nu mai ai nimic de aşteptat de la cineva, nu mai are sens nici să fii recunoscător.

Deci, singurul mijloc de a evita recunoştinţa e să faci bine mereu, cronic, pînă la sfîrşitul vieţii. Adică, dacă vrei să salvezi morala recunoştinţei şi să eviţi oamenilor odiosul păcat al ingratitudinii, să devii sclavul lor, servindu-i fără încetare. O clipă de repaos, şi imediat le-ai cauzat ocazia unei ingratitudini !

Cehov. Ori de cîte ori citesc ceva de Cehov, îmi aduc aminte de butada unui franţuz pesimist : „la vie c'est la poursuite de l'impossible à travers l'inutile“. Întocmai aceasta e şi concepţia scriitorului rus. Materia artistică care-i serveşte de pretext evidenţiază şi ea aceeaşi concluzie. Cehov e cel mai pesimist spirit pe care-l cunosc, opera lui e epopeea inutilului. Au mai fost şi alţi pesimişti şi încă cu mai mult brio. De pildă, Schopenhauer ori Leopardi. Dar aceştia şi-au făcut din negarea fericirii o credinţă. Şi oamenii care cred sînt oarecum mulţumiţi. Pesimismul lor şi-l manifestau în imprecaţii violente, în acuzaţii cosmice absurde, şi aceasta îi uşura. Aceşti dogmatici ai negaţiei aveau în însăşi indignarea lor o consolare. Dar rusul e calm pînă la exasperare. Viaţa i se pare o lungă corvoadă, o plictiseală fără început şi fără sfîrşit. O constată aşa cum e, cu desăvîrşit realism, şi atîta tot.

Impresia de monotonie e întărită prin detaliile banale, absolut fireşti, cotidiene, care completează această frescă a spleenului. Cehov e *desăvîrşit pesimist, fiindcă nu exagerează nimic niciodată.* Dar un om care nu exagerează nici în rău, nici în bine înseamnă că n-a mîngîiat niciodată vreo iluzie, n-a adoptat nici o poză, nu s-a lăsat atras de nici o speranţă. Sinceritatea, luciditatea lui Cehov sînt iremediabile, absolute. Nu-i poţi descoperi nici un artificiu, nici o grimasă, nici o cochetărie, nici o strîmbătură. Nu crede în lucruri excepţionale, originale, caracteristice. Pentru el, viaţa e un sistem de echivalenţă. Nimic nu e colosal, romantic, extraodinar cînd e văzut de la distanță.

Chiar cînd se întîmplă ceva excepțional, urmează apoi un corelat de banalitate care anihilează revoluția de o clipă. Totul se compensează, iar ceea ce domină e mijlocul. Învîrtit cu oarecare iuțeală, discul lui Newton dă o culoare albă. Nu există individualități ; sînt toți la fel. Un statistician, Quételet, și-a închipuit printr-o abstracție matematică un „homme moyen“, medie a tuturor oamenilor. Acesta e omul lui Cehov. Firește, el se plictisește. Fiindcă nici evenimentele nu aduc, prin același sistem de echivalență, nimic nou. Exuberanței și tinereței, dragostei și entuziasmului le urmează, inexorabil, domesticirea energiilor prin oboseală și vîrstă. Ne plictisim și pe urmă murim : iată bilanțul. Se zice că arta e realizarea specificului. Cehov contrazice estetica : nimic specific decît doar specificul neutralizării, dacă există și acela. Scriitorul rus e dușmanul ireductibil al reliefului. Bucuria de a trăi o dă însă contrastul, jocul de umbră și lumină, de linie dreaptă și frîntă, bucuria care se afirmă strident ca un triumf peste durerea învinsă. Ce voluptate poate să mai existe acolo unde nu e relief, deosebire, unde totul se anihilează printr-un etern ritm de compensație ?

Cehov n-are scepticismul mefient în felul francez, vreau să zic în felul Renan ori France, așa de „dupe par la peur de ne pas être dupe“. El nu are nici surîsul lor șmecher, care parcă spune veșnic : „pe mine nu mă prinzi !“, sau inevitabilul : „à d'autres, mon ami !“ Rusul nu e mefient, fiindcă nu mai așteaptă nici o surpriză, nu mai are de ce să se teamă. El știe dinainte tot ce o să se întîmple : repetiția unui mecanism veșnic și evident același.

Arta sa e cea mai sever simplă, cea mai puțin cochetă, cea mai fără de podoabă din cîte există. El nu face „frais“-uri pentru nimeni. Nu-și compune niciodată bucățile care n-au „pointe“ și se termină cînd crezi mai puțin. Așa cum se termină și fenomenele vieții, fără aranjament și, de cele mai multe ori, fără deznodămînt, pe nesimțite, inconștient, fără să lase măcar urme în memorie. Nimeni și nimic nu-l scoate din naturalețea lui, făcută din comprehensiunea genială, formidabilă a lucrurilor fără semnificație. Cehov are perversitatea insignifianței. Nu știu dacă tocmai în aceasta nu se ascunde cel mai înalt pisc al rafinării.

Invenție și justiție. Invenția e justiția aplicată în ordinea științifică. Aspectele neglijate ale fenomenelor, aceste cenușerese ale adevărului, merită totdeauna o soartă mai bună. Atunci inventatorul, ca un Făt-frumos, le face dreptate și le scoate la lumină. Invenția e procesul care aduce un verdict în favoarea faptelor năpăstuite.

Pesimism și complexitate. E greu de conceput pesimismul la un spirit simplu. Acesta nu e altceva decît conștiința insecurității. O concepție unică și rectilinie nu poate fi decît optimistă, fiindcă acolo nu se așteaptă surprize. Din contra, într-o structură complexă încolțește adesea ideea că oricînd se poate întîmpla ceva care poate dărîma ordinea stabilită a lucrurilor. Omul complex întrezărește infinitatea posibilităților și *îi e veșnic frică.* Destinul e sentimentul hazardului, adică al contingenței, al libertății, care reiese din ciocnirea multiplicității factorilor. Această nesiguranță veșnică a temperamentelor complexe aduce nervozitatea specială care se cheamă pesimism.

Timbrul stilului. Stilul fiecărui autor, ca și diferitele instrumente muzicale, are un anumit timbru. Unii au langoarea dureroasă a violoncelului, alții senzualitatea viorii, alții complexul vag și turburător al pianului, în fine, unii stridența piculinei, răgușeala fagotului ori scandalul surd al tobei. Acest timbru, care e acela al sufletului scriitorului, îl simt de la începutul lecturii. El îmi face antipatic ori simpatic autorul după misterioase legi inconștiente, pe care nu le cunosc. Poate fi cineva genial. Ce pot face însă dacă mi-e nesuferit timbrul piculinei ?

Intimitate și familiaritate. Nu trebuie confundată intimitatea cu familiaritatea, cea dintîi e expresia unei comuniuni respectuoase, cea de-a doua o profanare. Poţi ajunge la cea mai adîncă intimitate fără să fii o clipă familiar.

Primul gest familiar însă exclude orice intimitate. Între doi amanţi care se iubesc cu adevărat, ale căror suflete şi corpuri nu-şi cunosc nici un secret, nu poate fi nici o familiaritate. Cu toată contopirea lor desăvîrşită, există între ei acel „vous“ moral care nu poate dispare niciodată. Intimitatea măreşte dragostea, familiaritatea o ucide.

Nebunia şi teoria cunoaşterii. Cu toate variaţiile dintre noi, de la original la banal, cu toate transformările secolilor, de la antic la modern, adevărul e că nu putem ieşi din noi. Conştiinţa noastră despre lumea exterioară e rezultatul unei medii organice cuprinsă între un prag maximum şi unul minimum. Ceea ce trece deasupra sau ceea ce rămîne dedesubtul unui număr de vibraţii pe secundă ne va fi necunoscut în veci. Avem cîteodată însă deosebitul noroc că avem între noi cîţiva semeni care din diferite împrejurări se nasc sau devin altfel constituiţi. Apare atunci o variabilă în constanta care sîntem. Cu ajutorul lor am putea fura o parcelă din necunoscutul care ne înconjoară, am putea auzi şi un alt adevăr decît al nostru. Aceşti preţioşi indivizi sînt nebunii. Şi noi, în loc să-i ascultăm, să le înţelegem secretul furat naturii, îi închidem ca pe criminali în celule păzite şi îi paralizăm în cămăşi de forţă !

Utilizarea sinuciderilor. Ceea ce ne împiedică de a comite acte de curaj sublim e frica de moarte. Dacă acei care se decid să se sinucidă ar fi mai puţin egoişti, ei ar putea efectua gesturi de o importanţă covîrşitoare pentru binele umanităţii. Nimeni n-ar fi îndrăznit, de pildă, să asasineze un personaj nefast cum a fost Nero şi să evite, poate, creştinismului teribilele persecuţii. Dar un om dispus să se sinucidă ar fi putut s-o facă. Nu s-ar putea oare capta, comercializa energia imensă a sinucigaşilor ? Foloasele ei ar întrece cu mult pe acelea ale aburului ori electricităţii.

Discurs de ateu. Am auzit odată un ateu vorbind aşa : „Luaţi la întîmplare pe cel mai scelerat dintre criminalii istoriei. De pildă, pe Cezar Borgia. Oricît de sadic, de sanguinar a fost el, n-a putut ucide decît cîteva zeci de persoane şi tortura cîteva sute. Comparaţi-l acum pe acesta cu blîndul Crist, care a introdus în religie ideea unui iad cu chinuri nesfîrşite. Cît de mediocru în sadism apare Borgia pe lîngă acela care a putut concepe o tortură în eternitate, un chin care nu sfîrşeşte într-un an, nici într-o sută, nici într-o mie, care ţine în eternitate, fără mîntuire, fără expiaţie posibilă în vecii vecilor. Se poate mai rafinată perversitate decît acest infinit al torturii ? Bietul Borgia ! Un modest burghez.“

Arta ca mentalitate de clasă. Marxiştii ortodoxi aveau convingerea că există o ştiinţă proletară şi una burgheză. A fost cineva printre ei care a vorbit de o geometrie a lucrătorilor şi de alta a patronilor. Dacă astfel de aserţiuni au ceva comic cînd e vorba de ştiinţă, ele sînt perfect justificate cînd e vorba de artă. Delicaţii purişti, prieteni ai artei „în sine“, fără condiţii şi influenţe sociale, vor fi încă o dată miraţi şi apoi indignaţi, după ritmul cunoscut, cînd vor afla că noţiunea modernă de artă, aceea de care ne servim astăzi, e în bună parte un expedient al luptei, sau cel puţin al singularizării de clasă.

Cu cît eşti mai convins de doctrina artei pentru artă, cu atît eşti mai înclinat să o consideri ca o activitate inutilă, ca o disciplină de lux. Dar luxul — o ştim astăzi bine de la sociologi — nu e atît satisfacerea unei nevoi de confort, de plăcere sau de viţiu, cît un simbol al deosebirii de tagmă socială. Hlamida cu hermină, brocartul sau catifeaua, caleaşca, brăţara de perle, mitra cu pietre aurite. toiagul sînt embleme care separă o clasă de alta. E insigna sfidătoare pe care cei de sus o aruncă celor de jos, e provocarea puterii nobilului care dovedeşte, cu cît luxul e mai mare, că nu poate fi imitat, că îl desparte de celălalt o prăpastie de netrecut. La sălbatecii din America de Nord există o curioasă instituţie care e numită „potlatch“. După ea, ajunge cel mai puternic în societate acela care poate cheltui mai mult în daruri şi risipă cu ocazia unui duel de prodigalitate. Arta, care e şi ea un capitol al luxului, e unul din apanajele aristocraţiei. Astăzi, în chiar estetica teoretică se confundă nobilul cu frumosul.

Dezinteresarea, o altă calitate a esteticii moderne, e tot o învăţătură nobiliară. Burghezul strînge şi se sforţează ca să ajungă. Ajuns, boierul împarte şi cheltuieşte. Noţiunea de practic e în acelaşi timp străină artei şi „savoir-vivre"-ului aristocratic. Joseph de Maistre, teoreticianul patricienilor, spunea că în timp ce clasele mijlocii cer drepturi, nobleţa nu-şi cunoaşte decît datorii. Aşadar, dezinteresare absurdă ca şi în artă. Proba acestor afirmaţii se poate face prin psihologia femeilor. Acestea sînt mai imitative decît bărbaţii. Imitaţia, însă — dacă e adevărată legea lui Tarde — se face de sus în jos, de la nobleţe la vulg. Afară de aceasta, femeia are instinctul de clasă cu mult mai dezvoltat. Ea întreţine, însă, în acelaşi timp cultul artei pure şi al luxului. Ca fiinţe conservatoare, ele continuă aristocratismul, cu separaţiunea lui strictă de clasă.

Tot de la tehnica conduitei nobiliare a moştenit arta modernă şi înclinaţia către decorativism, adică către senzorialitate pură, ferită de elementele morale. Duc de Guise, după ce l-a omorît pe amiralul Coligny, cînd s-a dus să-i contemple cadavrul, a exclamat în artist pur : „comme il est long". Adică îl deranja mai mult disproporţia liniilor corpului, decît asasinatul pe care-l comisese. Cine nu recunoaşte în această vorbă idealul tuturor esteţilor autentici sau de mahala din toate timpurile, popularizate pentru burghezime de Oscar Wilde !

Morala e totdeauna o încercare de justificare, o probare de merite faţă de Dumnezeu sau faţă de cei mai mari. Conduită practicată de obicei de burghezul care vrea să fie privit bine de cei de sus. Morala caută sancţiune, adică recompensă, e tehnica unei clase aservite care caută să-şi cîştige favoarea. Morala e o linguşeală. Ea nu se poate concepe într-o clasă dominantă, fiindcă aceasta nu are de dat socoteală nimănui şi n-are de cîştigat pe nimeni. Nobilul trebuie să fie cinic, ca nu cumva să fie bănuit de nedemnitate, să nu fie suspectat că-i e frică

de cineva. Pentru aceasta s-a inventat concepţia estetică a vieţii în felul lui De Guise. Esteţii şi femeile au popularizat-o şi în clasele de jos, după decadenţa nobleţei.

Iată cum, plecînd de la definiţia artei-lux, adepţii artei pentru artă confirmă mai puternic origina ei socială decît o fac modeştii apărători ai artei general-umane, care văd în aceasta o necesitate profundă a sufletului omenesc de totdeauna şi de pretutindeni.

Don Juan misogin. Trebuie înlăturată ideea că curtezanul de meserie e un adorator al femeii. Acelaşi Don Juan e prietenos, loial, excelent camarad cu prietenii, e însă crud, laş ori indiferent cu suferinţele femeii. În toate actele vieţii, un amator de femei poate fi generos, entuziast, devotat. În legăturile cu femeia, schimbă imediat masca. Parcă o sumbră şi îndărătnică nevoie de răzbunare îl însufleţeşte. Don Juan dispreţuieşte femeia şi e consecvent.

Viteza progresului şi nevoia de noutate. Datorită mai multor cauze, printre care trebuie numărată în primul rînd complexitatea şi mobilitatea introdusă de tehnică, omenirea cultivată contemporană simte o perpetuă nevoie de schimbare şi de noutate. Fenomenul e ştiut. Dar pentru a satisface mereu această nervozitate care cere veşnic inedit, posibilităţile de adevărată creaţie nu sînt suficiente. Viteza invenţiei e mai lentă decît viteza nevoii de noutate.

Pentru a remedia acest „écart", acest decalaj, s-a inventat un expedient. Dacă lipsesc noutăţi propriu-zise, se pot reînvia lucruri vechi, pierdute o bucată de vreme din vedere. Şi se aleg de obicei din lucrurile vechi cele care sînt mai departe de ultimele preocupări caduce. Împinse, undeva, într-o arhivă de uitare, ele şi-au recăpătat virginitatea şi prospeţimea. Vechimea e şi ea, astfel, un fel de noutate. De aici, un anumit ritm al istoriei civilizaţiei contemporane, pe care nu l-au cunoscut alte timpuri. Azi evoluţia nu se mai face prin transformări nesimţite. Se face de la acţiune la reacţiune, de la simplu la opus. Trăieşte zeci ani, bucurîndu-se de mare favoare, clasicismul ? Puteţi fi sigur că-i urmează imediat, nu ceva înrudit, ci exact contrariul său, romantismul. S-a purtat rochia scurtă ? Îi va urma, cu siguranță, rochia foarte lungă. Dacă bate azi un vînt de religiozitate, puteți fi siguri că într-un deceniu vom fi cu toții atei. Evoluția modernă se face prin contradicție într-un tempo sacadat de contrarietate, de polemică și enervare, dar mai ales de neînțelegere istorică și relativistă. În parcursul celor zece ani, cît e la putere, fiecare se iluzionează că atinge o bucățică de eternitate, de imanență. Cunoașteți ceva mai monoton decît această simplă melopee în doi timpi ?

Utilitatea bunei dispoziții. De ce ne place omul bine dispus și de ce nu celălalt ?

Mai întîi, fiindcă buna dispoziție inspiră liniște și securitate celorlalți. Omul mulțumit nu amenință prin nimic raporturile sociale : e conservator.

Din contra, cînd ești rău dispus se pare că conspiri mereu ceva contra cuiva. Pe urmă, veselia e semn de viață, deci de putere : prin urmare, inspiră respect și impune. Odihnitori și impunători, oamenii de agreabilă umoare n-au nevoie de inteligență, nici de caracter. Ei sînt o valoare „în sine".

Responsabilitatea invenției. Încă o dovadă că actul creator, inventiv, e caracteristica vieții, așa cum a afirmat-o Bergson, e cruzimea lui inconștientă.

Cînd zicem biologie, ne gîndim numai la masacrul direct al spețelor între ele, cu izbînda celui tare. Există, însă, și o altă cruzime, mai ascunsă, mai perfidă, a actului creator. Fiecare invenție nouă e un verdict de moarte pentru toate cele anterioare, o lăsare în disponibilitate a atîtor speranțe, glorii, ambiții, averi. Găsirea unui simplu detaliu în perfecționarea mecanismului unui automobil ruinează pe toți fabricanții procedeurilor anterioare. Un fapt recalcitrant la experimentare îneacă în uitare o ipoteză ca aceea a lui Darwin. Cu cît ești mai inventiv, cu atît ești mai nefast din punct de vedere etic. Numai banalul e perfect de treabă. Conștiința creatorului — ca și a criminalului — e apăsată de grele păcate.

Femeile superioare și sexualitatea. Femeile obișnuite sînt acelea a căror senzualitate e exprimată direct, întipărită evident în toată expresivitatea lor. Ea sugerează în permanență o anumită animalitate. Femeile superioare se deosebesc însă prin aceea că au sexualitatea *derivată*. Ea nu sugerează direct o anumită dragoste, ci e revărsată, infiltrată imperceptibil în cele mai minuscule gesturi, în activități de imaginație, de artă, ori de devotament generos. Sexualitatea lor nu e concentrată, ci difuză. Farmecul lor, deși de aceeași natură, nu se poate preciza de unde vine. El se recompune din obscure și imperceptibile nuanțe. Sînt femeile care la început îți inspiră sentimente de soră.

Fără să aibă mai puțină viață în ele, dragostea (așa de sexuală) pe care o inspiră nu reiese din corpul lor, ci din gînduri, din voce, din entuziasmul lor sufletesc. Efectul e cu atît mai puternic, însă, fiindcă e abătut din calea lui directă și exercitat perfid pe calea inconștientului.

Naționalismul lui Barrès. Toată profunda îngrijorare patriotică a lui M. Barrès e aceea a unui dezrădăcinat. Pînă la o vîrstă tîrzie, scriitorul egotist și neurastenic a călătorit și și-a asimilat sufletul Veneției, climatul moral din Toledo, viața anticei Sparte, a cîntat metafizica germană, disperarea venețiană, pasiunea în același timp senzuală și funebră a Spaniei. Sufletul său nu aparținea deloc țării, cu atît mai puțin provinciei sale. Înfricoșat de neurastenie, acest cosmopolit s-a sforțat către o disciplină salvatoare și din declasat internațional s-a făcut nu numai patriot, dar provincial. A trecut de la umanitate la „esprit de clocher" și s-a făcut loren. Dar cine nu vede în aceste exagerări tocmai înfrigurarea necredinciosului ? Nu se mortifică un bun și simplu creștin. Își aplică severități draconice numai cel care se îndoiește. Un egotist, care năzuiește mai întîi să asimileze sufletul universal, nu se rezumă la senzațiile vieții de provincie mai pe urmă, decît fiindcă i-e frică că le-a pierdut cu totul. Romanul dezrădăcinării e însăși autobiografia lui M. Barrès.

Caragiale și Balzac. Ori de cîte ori s-a scris despre Caragiale, s-a uitat una din marile plăceri pe care o lasă cititorului această operă : impresia de patriarhalitate.

Se desfășoară înaintea noastră o viață simplă, bună, optimistă, cîteodată chiar idilică. Eroii lui Caragiale sînt sănătoși sufletește, trăiesc fără tensiune, fără mari ambiții, fără deziluzii amare și fără ciocniri tragice. Ridicolul lor nu ni-i face odioși, nici dezgustători.

Majoritatea acestor personaje sînt simpatice. Oricît l-ar fi speriat pe marele nostru satiric începuturile de modernizare și europenizare ale României, pe care le-a ridiculizat, eroii săi, cu toate maimuțărelile lor occidentale, mai mult de suprafață, sînt, în adîncul lor, însuflețiți de sentimente simple, de tradițională și dulce patriarhalitate. Ei trăiesc viața simplă și comodă din acele timpuri lipsite de grandoare, dar și de meschinărie.

Ceea ce surprinde iarăși la acești eroi e superficialitatea lor. Pasiunile sau poftele nu le sînt adînci. Ei n-ar comite nelegiuiri ori crime ca să le satisfacă. Fac gălăgie mare, se laudă, se grozăvesc cu ura lor de carnaval, dar în fond sînt „bon enfant“, plini de jovialitate și bonomie.

Și apoi nu sînt răutăcioși. Ei rezumă psihologia momentului istoric de atunci : mentalitate în fond bucolică, caracteristică regimurilor cvasi-feudale, și apoi psihologia etnică a românului, lipsită de rancună și de pasiune.

Țara noastră, cu tot constituționalismul și capitalismul ei, rămăsese la moravurile unei societăți înapoiate, simple și de treabă. Eroul lui Caragiale, cu foarte mici abateri, e omul „cumsecade“, cu ridicolul său, fruct al unei sociologii de idealism feudal. Un burghez care are la mahala casă cu cerdac, în care-și bea cafeaua, care are grădină cu nuci subt care-și citește gazeta liniștit, care nu-și bate capul cu afaceri complicate și cu o existență prea grea, nu poate fi feroce. Nu e viața febrilă și mizerabilă de metropolă industrială și comercială. Dacă ne gîndim bine, este ceva rousseauist în Caragiale. E tocmai societatea românească de pe la 1880. Pentru un neurastenic, ars de complicate probleme sufletești, poate exista mai minunat antidot decît această literatură și această societate ? De aceea, comicul lui Caragiale (conștient de simpatia pe care o inspiră personajele sale) e mai aproape de umor sau de burlesc, decît de ironie, cu toate că marele nostru satiric nu era un sentimental, ci mai degrabă un sarcastic. Dar materialul l-a învins.

Ironia e o ură ușoară îndreptată în contra unor oameni pe care îi iei în serios. Dar majoritatea eroilor caragialeni nu pot fi luați în serios, fiindcă sînt naivi. Poate numai Cațavencu e mai serios, și încă...

Defectele lor sînt omenești, adică sînt mici slăbiciuni ridicule, pe care le iertăm cu un zîmbet. Caragiale nu ne mișcă, nu ne cutremură, dar ne distrează.

Dar de la marele război încoace lucrurile s-au schimbat. Au intrat în compoziția societății noastre elemente eterogene, cu alte educații și alte principii. Moravurile blînde, ușoare, fără îngrijorare s-au alterat. S-au efectuat mari salturi sociale de la clasă la clasă. Sedimentele adînci, așezate pe fundul societății, s-au tulburat și au ieșit la suprafață. Oamenii și lucrurile s-au amestecat în combinații nepotrivite, încă neconsolidate.

Și moravurile economice sînt altele. Proprietatea mare a dispărut. Revoluțiile monetare au ridicat sau minat averi considerabile. Apetiturile au crescut fără frînă. Auzim, în fiecare zi — lucru necunoscut în gazetele așa de nevinovate de altădată — de crime monstruoase, de violuri feroce, de drame pasionale zguduitoare. În viața cotidiană întîlnim lăcomia brutală, spirit nemăsurat de aventură, șiretenie adîncă și lașitate perversă. Abuzuri, nedreptăți, perfidii, trădări și dezerțiuni. Sînt cazuri în care, comparativ, Cațavencu ar apărea un înger. Lumea lui Caragiale există, desigur, încă. Dar ea e adînc atinsă. Poftele și patimile iau proporții de seriozitate. O nouă lume, pentru pictura căreia umorul nu va mai fi de ajuns, se alcătuiește. După toate aparențele, ieșim din epoca Caragiale și intrăm în epoca Balzac. Dar poate tocmai acest nou mediu va ajuta literatura noastră să se adîncească și ea.

Succesul și ascetismul. Se crede, de obicei, că individul care voiește să „ajungă“ cu orice preț e mînat de nevoia de viață bună sau confort. Arivistul ar fi un epicureu, un senzual împins de impetuoase pofte pămîntești, fără de realizarea cărora nu poate trăi. El își sacrifică onoarea și principiile ca să-și asigure o viață lungă și abundentă.

Lucrurile se întîmplă însă cam altfel.

Cei care vor să ajungă trebuie să știe să renunțe. Cine nu poate sacrifica o plăcere imediată, cine vinde o situație viitoare strălucită, dar problematică, pentru că are nerăbdarea de a avea imediat o plăcere, acela nu va realiza nimic din aspirațiile sale. Priviți istoria : ambițioșii au știut să aștepte în exil sau în anonimat zeci de ani. Succesul nu se poate obține fără ascetism. Arivistul adevărat e un anahoret. El trebuie să rabde în liniște, să accepte situații mici, să refuze tentațiile unui destin de plăcere, să îndure mizerii și lipsuri. Pofta de viață imediată nu e în psihologia ambițioșilor.

Origina conștiinței. Oare conștiința nu a apărut ca o autoconfesiune a unui defect pe care ne e rușine sau frică să-l declarăm social ? Se știe că societatea înseamnă represiune și constrîngere la respectarea anumitor valori. Dar oamenii au păcate : abateri de la morală, insuficiențe fiziologice, decăderi intime, momente abjecte de umilință, de oroare. Toate emoțiile tind la expresiune. Dar aceste vicii sau insuficiențe nu pot fi spuse nici celui mai bun prieten. Cu cine să vorbim de ele, fiindcă nu sîntem siguri de indulgența ori comprehensiunea completă, indiscutabilă, a nimănui ? Există un singur prieten care tolerează totul, care ne înțelege și ne justifică. Acela sîntem noi înșine. A început atunci discuția cu acel excelent prieten care sîntem pentru noi. Lui îi putem face orice confesiune : putem fi siguri că nu va spune nimănui nimic, că nu va trăda secretul.

Conștiința e o autoconfidență.

Cochetărie și blazare. Civilizația mereu crescîndă, care oferă omului, treptat, realizarea tuturor dorințelor sale, are, pe lîngă atîtea avantagii, acest mare inconvenient că seamănă peste tot blazare. Sălbaticul e lacom și curios. Civilizatul nu mai are apetit. Cu imaginația și cu bogata sa experiență anticipează realitatea

puținelor aspecte pe care nu le-a gustat încă. Dacă n-ar exista cîteva artificii, în cîteva veacuri, o omenire isprăvită și sătulă și-ar plimba de colo pînă colo spleen-ul fără să găsească izbăvire.

Există însă un instinct de conservare al culturii. Pentru ca să păstreze curiozitatea întreagă, civilizația a inventat interdictele. Mai mult, ca să stimuleze gustul de viață, ca să facă anumite lucruri mai poftite, ele sînt sustrase vederii, ascunse ori interzise. Cînd desfrînarea sexuală a ajuns la maximum în lumea romană, s-a inventat creștinismul, care a oprit comerțul între sexe. Cînd plăcerea pentru avere devine formidabilă, apare comunismul. Dar compensația aceasta e o cochetărie. O cochetărie a umanității față de ea însăși spre a se stimula. Ea constituie instinctul de conservare a valorilor, care, spre a nu se pierde, își refuză, o bucată de vreme, întrebuințarea. De cîte ori, avînd insomnie, ca să-mi provoc somnul, nu m-am gîndit la nopțile de chin într-un vagon plin de clasa doua unde — dac-ai putea să-ți razemi măcar un minut capul de ceva — ai adormi numaidecît !

Elogiul banalității. Romantismul a inventat excepționalul și colosalul, nevoia de relief și de singularitate. Concepția de om deosebit, ea însăși se socotea după gradul de originalitate al cuiva.

De la Byron la Baudelaire și pînă la O. Wilde, originalului i s-a acordat maximum de valoare artistică și morală. Era declarat mediocru și burghez tot ce nu producea scandal. Abia tîrziu s-a dezmeticit omenirea cultivată de acest mit. S-a putut observa ușor că ceea ce surprinde, ceea ce miră și uimește e prea ușor de obținut. Efectele de excepțional sînt valori ieftine, simplu de realizat. Atenția se fixează foarte lesne pe excitații intense. E mult mai greu însă să o atragi fără focuri de revolver și fără foc bengal. Presupunea apoi foarte puțină sănătate și tinerețe o artă ori morală care, pentru ca să excite, îi trebuiau condimente așa de picante. Iar acela care se oferă mereu, prin acte care ies din comun, ochilor mulțimii, presupune o lipsă de pudoare și lipsă de delicatețe aproape egale.

Revenim astăzi încetul cu încetul la banal ca la suprema eleganță. Gustul pentru insignifianță e semn de profundă rafinare. Banalul nu înseamnă însă mediocru. Există în banalitate un individualism subtil. E suprema artă a exprimării personalității, artă de discreție, de pudoare, de adevăr condensat și mascat cu cotidian, astfel ca să nu supere pe nimeni, să lase oricui libertatea de a o adopta ori nu.

Originalitatea e o perfecție ratată, o jumătate de perfecție. Perfecția adevărată însă se aseamănă prin echilibrul ei cu banalitatea. După cum observă Paul Valéry, nici unul din oamenii mari, de la Leonardo la Goethe, n-au fost originali. Emanații directe ale naturii, ei s-au integrat prin opera lor printre fenomenele naturii, firești, simple, blînde, domesticite ca ritmarea anotimpurilor. Perfecțiunea e necesitate. Dar necesitatea ignorează discontinuitatea.

Relativism. Mulți gînditori contemporani denunță istorismul și subiectivismul psihologic, cu un cuvînt, relativismul, drept cauza descurajării, a crizei morale de astăzi. Aș voi să cred, cum ne învață Husserl, în stări eterne, imanente, neroase de dintele timpului și scoborîte pînă la specificul individual sau la concretul anarhic.

Dar asemenea încercări, în fața conștiinței, a informației, a criticii și lucidității de azi, nu sînt altceva decît opere de filistin ipocrit sau de filosof găgăuță în candidă simplicitate. Aș voi să ies din provizor și efemer, din îndoială, dezgust și desperare. Dar e posibil cu asemenea mijloace ? Pot accepta această ieftină și grosolană înșelare de sine ? E ca și cum un tuberculos sau canceros ar accepta cura cu apă rece sau cu pilule Pink.

Mai satisface pe cineva această iluzie de struț, mai ales acum cînd totul se schimbă din ceas în ceas ? Prefer să sufăr singur, cu ochii deschiși, asupra ineluctabilului adevăr, decît să mă îmbăt cu alcooluri derizorii. E dat generației noastre zbuciumul și frămîntarea fără putință de salvare ?

Războiul și individualismul. Triumful vieții colective l-a desăvîrșit războiul. El a fost primul și marele socializator. Atunci ne-am învățat a trăi, fără individualitate, ca la cazarmă. Atunci s-a deprins fiecare cu lipsa de responsabilitate, de inițiativă, de critică. Individul, entitate supremă pînă atunci, a murit și el în tranșee.

Capitalismul și sentimentul trecutului. Capitalismul, care, în prima lui fază, conservase virtuțile patriarhale ale vechii nobleți, în partea ultimă a dezvoltării sale a desființat cu totul simțul de permanență și prin aceasta atașamentul față de lucruri și oameni. Azi, sentimentalismul retrospectiv, adică duioșia față de trecut, a murit. Nu ne mai interesează decît prezentul în care trăim exclusiv. Prezentul nu poate însă nici crea, nici conserva fidelitatea. Epoca actuală e epoca tuturor trădărilor.

Între etern și efemer. Sînt civilizații fundate pe simțul eternității și sînt altele care trăiesc din hrana rapidă a prezentului și nu se nutresc decît din clipa trecătoare. Un iogi, un brahman, un budist stau cu ochii pironiți în extaz și nu percep dintele vremii. Un financiar american stă cu mîna pe telefon ca să nu scape momentul care poate trece ireparabil.

Frica, groaza, specifică omului din secolul al XX-lea, e cea cauzată de vîrtejul evenimentelor. Parcă am fi puși în fața unui șuvoi torențial care cară cu el obiecte ce nu se pot fixa. Din ceea ce ne înconjoară nu putem opri nimic, măcar o clipă. Evenimentele trec pe lîngă noi, ca copacii în fața ferestrelor trenului în viteză. Invenții celebre trăiesc două decenii, capodopere artistice, cel mult trei. Sistemele filosofice nici nu se înregistrează măcar după moartea autorului. Ceea ce se îngroapă e mai mult decît ceea ce trăiește. Cimitirele, hecatombele se întind mereu, ne înăbușă. În curînd vor năvăli peste pămîntul ogoarelor. Melodii, doctrine, invenții, mașini, abia apărute, sînt duse la groapă precum cadavrele îngrămădite într-un car în timpul epidemiilor de ciumă. Astfel, André Gide are dreptate să scrie : „Ceea ce va caracteriza epoca noastră va fi risipa. Nu admir atît consumația sa înfricoșătoare de sisteme, de morale, de principii, de poetici ; ceea ce admir e că toate acestea sînt așa de rău consumate, că se zvîrl la gunoaie oasele după ce s-a ros puțin carnea. Orice culegător de gunoaie ar putea trece drept inventator.“

Nu mai vorbim de America, unde totul se schimbă și se transformă de la an la an. Dar chiar în occidentul nostru, marile orașe din care absentăm măcar un an ne dau melancolia de a le găsi schimbate. Cînd am plecat anul trecut, aici era o frizerie ; azi e un restaurant. Cutare cartier a fost dărîmat și în locul lui s-a deschis un bulevard. La Londra, Regent-street a fost dărîmată complet și reconstruită, cu case noi, toate la fel, într-un singur an.

Nimic definitiv, nimic odihnitor. Că în Filosofie, și în Critica literară gusturile variază vertiginos, nimic extraordinar. Dar înseși științele pozitive încearcă soluții la fiecare doi, trei ani. În medicină se recomandă azi exact contrariul a ceea ce se recomanda ieri. Sînt azi indicate compresele fierbinți ? Mîine vor fi cele reci. Am învățat că însăși matematica, această matematică euclidiană pe care o utilizăm, e numai una din o mie posibile. A apărut azi un nou aparat perfecționat de radio. Nu-l cumpărați, fiindcă pînă săptămîna viitoare va apare un altul și mai perfecționat. Lucrurile trăiesc azi exact atît cît acei fluturi efemeri, care se nasc dimineața, fecundează peste zi și mor seara.

Ce credință se poate înfiripa în acest haos amețitor, unde totul se naște ca să moară imediat ? S-a observat că nevoia religioasă e o nevoie de permanență a valorilor. O credință în eternitatea cîtorva aspecte pe care le iubim. Ceva care se păstrează și scapă timpului. Dacă această definiție a spiritului religios e adevărată, atunci timpul nostru e complet ateu. Nu păstrăm nimic, nu considerăm nimic. Nimic nu se bucură multă vreme de admirația, de stima, de respectul nostru. Dar, după cum a observat Goethe, morală, ca și religie fără respect, fără venerație, nu e cu putință.

Semne clare par a arăta însă că toate acestea au început să îngrozească pe contemporanii noștri.

Am început să resimțim nevoia de permanență. Prima manifestație în vederea stabilizării timpului a venit din *reacțiunea contra relativismului* și a *istorismului.* Istoria, ca disciplină, e atacată azi, mai mult chiar decît era pe timpul lui Nietzsche. Mentalitatea istorică e o formă a relativismului. Ea a apărut, în formă clară, la începutul secolului trecut ca o protestare contra dogmatismului religios. Ca și evoluționismul, ca și relativismul psihologic, etic ori sociologic, și din aceeași familie intelectuală, istorismul a însemnat o descentralizare, o eliberare a gîndirii. Dar abuzurile și orgiile sale au fost teribile. Explicația istorică a fărămițit, a localizat, a efemerizat totul. A năruit credința în permanență. Din acest abuz, se simte azi nevoia de disciplină, de siguranță, de pîrghii, de puncte de reazăm. Domnește astfel o „angoisse“ care nu se liniștește decît prin conduite antiistorice. Dorința de transcendent s-a coborît din nou printre noi. Au apărut atunci din nou filosofii antirelativiste, care, ca pe timpul lui Platon, nu mai observă aspectele trecătoare din lucruri, ci „esențele“, „ideile“ eterne. Succesul lui Husserl și al Fenomenologiei sale în Germania se explică mai ales prin această stare de spirit.

Relativismul psihologic e denunțat ca o trivializare a gîndirii, ca o scoborîre de demnitate. La fel evoluționismul și istorismul care, prin faptul că înșiră momente succesive, unul după altul, nu explică nimic. La antipatia contra istoriei se mai adaugă încă o nouă contribuție : e aceea a moderniștilor, disprețuitori de tradiție, care voiesc să modifice lucrurile radical, într-o noapte. Sînt progresiștii naivi, care urăsc trecutul și cred, necondiționat, numai în viitor.

Merită istoria, expresie a efemerului, critica aspră a partizanilor eternității ?

Dacă ne gîndim bine, istoria nu combate totdeauna ideea de permanență. De multe ori ea arată cicluri care se *repetă* în viața omenirii, adică fixează puncte, care exclud noutatea și ineditul. Repetiția e însă, va recunoaște oricine, constanță.

Și mai e ceva. Prelungind, fie și cu imaginația, clipa dincolo de prezent, istoria *prelungește* timpul și prin aceasta se apropie mai mult de eternitate. Cel care cunoaște istoria trăiește mai mult decît cel care n-o cunoaște. Viața lui e amplificată cu tot ce s-a întîmplat în urmă. Istoria nu e totdeauna cel mai mare dușman al nemuririi.

Utopii. Emile Faguet, spirit de burghez comod în halat și papuci, îngrozit la perspectiva de a-i pierde, pentru care viața practică nu e decît un ritual de tabieturi, a exclamat la sfîrșitul secolului trecut, cînd totul era liniștit și previzibil : „Mai bine să mor decît să văd schimbîndu-se civilizația în care m-am născut“. Notați bine că ilustrul critic trăia în timpuri extrem de fericite. Nici o grijă nu agita sufletul european, și de la mansarda sa din Rue des Écoles pînă la berăria Balzar, ori la cursurile de la Sorbona, nimic neașteptat nu se întîmpla niciodată. Se va zice : fire franceză, prin excelență. Dar spre onoarea Franței, care închide în ea deopotrivă suflet conservator de clasic, dar și morbul revoluționar, Voltaire, cu treizeci de ani înainte de Revoluția Franceză, presimțind evenimentele, scria : „Ferice de cei tineri, căci vor avea plăcerea să asiste la lucruri extrem de interesante. Grozav aș dori să trăiesc ca să le văd și eu.“ Intelectual cu pasiunea cunoașterii, ajunsă la paroxism, pe Voltaire nu-l interesa decît noutatea evenimentelor, spectacolul istoriei pe care voia să și-l ofere curiozității sale nesăturate. Deosebirea între Faguet și Voltaire e ca lupta între nevoia de confort și instinctul de curiozitate.

La Voltaire, instinctul de cunoaștere, dezvoltat monstruos ca un cancer în dauna celorlalte, predomină cu acea insensibilitate cvasisadică care amintește de Neron incendiind Roma ca să se delecteze privind. Majoritatea intelectualilor sînt însă tabietoși și comozi ca Faguet. Ei n-ar voi să li se schimbe condițiile de trai, care sînt, pe drept cuvînt, și condiții de lucru. Conservatori și aristocrați tocmai din cauza egoismului cărturăresc, care-i face să nu vadă decît îndeletnicirea lor cerebrală, ei consideră îndeobște o revoluție, care preface o civilizație în alta, drept suprema nenorocire. Dar, gîndind bine, orice civilizație e bună, cu condiția să te naști în ea. Ceea ce e tragic e faptul de a-ți schimba viața la bătrînețe. După cincizeci de ani, puțini mai găsesc plasticitatea de a se adapta la o nouă ordine de lucruri. Și apoi revoluțiile conduse de tineri sînt implacabile pentru bătrîni, cu care n-au ce face. Astfel, condiția cea mai bună de a accepta o revoluție e să ai douăzeci de ani. La acea vîrstă iubirea primează. Se poate iubi în rebeliune și mizerie, ca și în lux și securitate. Poate chiar dragostea în timp de revoluție, în cadrul aventuros de risc și moarte, are o savoare romantică și un accent de exasperare în plus.

Nimeni nu se mai îndoiește azi că sub ochii noștri se prepară ceva. Ne înconjoară o atmosferă de șantier în plină construcție. Ne asurzesc mașinile cu fluierul lor strident anunțător de veacuri apocaliptice. Muncitorii asudă cu trudă ca să isprăvească mai repede un fabricat misterios. Dar ce anume ? Fumul ne îneacă vederea : simțim doar în jurul nostru îmbulzeala înfrigurată pregătitoare de zile noi. „Quo Vadis“ e întrebarea îngrijorată pe care și-o pune în fiecare dimineață, cînd se scoală, orice om conștient. Faptele ne uluiesc : peste douăzeci de milioane de oameni șomează muritori de foame. Germania e în faliment. Trufașa Anglie negociază pentru prima oară un împrumut la Paris, cere ajutorul Americii și încheie armistițiu politic. Îndopate cu aur, Statele Unite nu le pot digera. O indigestie teribilă le paralizează viața. Toate statele, cu excepția Franței, a țărilor nordice și a Olandei, sînt în cumplită criză. Ce se va întîmpla mîine ? Thomas Morus, dacă ar vrea să descrie azi insula sa fericită în care se poate trăi paradiziac, ar avea dificultăți mari. N-ar ști unde s-o situeze. [...]

Nu știm cum și cînd se va constitui noua formă de civilizație. Vom ajunge la o nouă formă de organizație sau ne vom prăbuși în anarhie și ruină ? Progresul milenar nu e deloc obligator. Perfectibilitatea continuă e o prejudecată optimistă construită de burghezia prosperă și mulțumită a secolului al XVIII-lea. Cele cîteva cetăți suprapuse, dezgropate pe locul prezumat al vechii Troia, ca și templele de artă perfectă ale civilizației aztece ori incașe, descoperite în păduri virgine în America, ne lasă pe gînduri. Un teolog rus cu glas profetic, cum îi șade bine rasei sale, ne anunță că am lichidat cu moștenirile Renașterii și că intrăm în plin ev mediu. Vor invada din nou pe continentul nostru de marmură și oțel barbaria războaielor de treizeci și de o sută de ani, epidemiile de ciumă, haitele de lupi, stolurile negre de corbi care întunecau soarele, călugării îndobitociți și păduchioși, briganzii la răspîntii ?

Alții prevăd cucerirea galbenă, în orice caz o invazie asiatică. Surprizele acestea de la răsărit sînt, oricum, în destinul Europei. Pericolul galben trebuie precizat poate în pericolul rusesc. Dar ce ipoteză rezonabilă se poate face ? Dacă lucrurile vor evolua normal, fără prăbușiri și catastrofe, cîteva puncte ferme se pot totuși întrevedea. Lipsa de perspectivă în timp care orbește pe contemporani nu mai e așa de gravă azi, cum era pe vremea lui Pontiu Pilat, inconștient de viitorul creștinismului așa cum îl descrie Anatole France într-o nuvelă. Calitatea noastră de actori ai dramei istorice ne împiedică să înțelegem sensul evoluției. Acțiunea ne face sau miopi, sau prezbiți. E greu să faci și să te observi făcînd. Totuși progresele introspecțiunii sînt mari în zilele noastre. Introspecțiunea socială e și ea o formă de Istorie.

Ceea ce decade vertiginos subt ochii noștri e vechiul ideal individualist. Personalitatea, cea mai înaltă perfecțiune, elaborat al secolului trecut, se distramă evident. Noua civilizație va fi o civilizație de mase, o civilizație colectivă. Vom asista la domnia grupului. Uniformizarea și omogenitatea vor preface societatea într-o suprafață lucie, fără relief, ca marea liniștită, fără valuri. Un conformism impecabil va deveni normă de viață. Orice originalitate, orice veleitate de independență va apărea nu numai periculoasă, dar și urîtă. Va răsări, cu siguranță, o estetică a anonimatului.

Cultul eroilor va dispare, iar însăși pretenția de eroism va apare de prost gust și chiar grotescă. Virtuțile psihice necesare afirmării individuale, adică ambiția, emulația, orgoliul vor pieri. În locul lor vor răsări devotamentul, modestia, solidaritatea, spiritul gregar. Va dispare plaga societăților moderne : arivismul. Sau poate noul arivism va consta în a fi șters, în a nu te remarca. Succesul social suprem se acordă celui care poate trece mai neobservat.

Și ce greu va fi pentru cei deprinși cu toba și cu surlele de astăzi ! Se vor topi cabotinii, reclamagii și toți cei care vor să se remarce. Va fi o aprigă întrecere în a nu fi observat. Succesul maxim va fi — fără nici o ironie și fără nici o amărăciune — maximul de platitudine (în sensul bun al cuvîntului). O civilizație de numere, repauzantă, liniștită. Fără chinurile parvenirii și fără efecte de scenă.

Astfel de organizații sociale au mai existat desigur. [. . .]

Domnul autonom, elegant, critic, solidar a murit. Copiii săi, mulți și mediocri, au constituit un sindicat și au lăsat să vorbească în locul lor o delegație.

Caritatea bunului-gust. Trăim de mai bine de un secol într-o eră de filantropie. Mila a înlocuit dreptatea — tîrzie derivație a răzbunării. Burghezul modern, complicat cu imaginația suferințelor altuia, nu-și poate digera în liniște prînzul vieții, dacă nu aruncă cîteva fărămituri în jurul său, achitîndu-se ieftin de datorii mai scumpe. Totuși, în morală, caritatea există. E un fapt. Din evul mediu și pînă azi, nimeni n-a mai fost lăsat să moară de foame. Pentru partea materială sîntem mai generoși decît acum cîteva secole, cînd feudalul își rumega în liniște avutul, în acompaniamentul strigătelor de foame.

Astfel, cruzimea, îndărătnic viciu omenesc, și-a mutat reședința în alte domenii. S-a subtilizat și ea ca toate valorile, suportînd acea alambicare a civilizației care s-a efectuat prin transformarea brutalității în perversitate. Alungată de curentul asistenții din viața materială, s-a refugiat în regiunile spirituale. În locul bătăii sau al torturii propriu-zise, avem azi umilința amorului propriu, ofensa voită a orgoliului, printr-o infinită rețea de mici persecuții. Bătrînii, bolnavii, copiii au spitaluri, azile, orfelinate. Nu se cunoaște însă nici o asistență pentru demnitatea ofensată zilnic a omului mîndru și sărac, care trebuie să-și deghizeze cerșetoria inevitabilă cu platitudine ori aroganță — ceea ce e tot o platitudine. Din moment ce nu se mai moare de foame, asemenea scrupule par ridicole.

Din același domeniu platonic, în care caritatea n-are ce căuta, estetica își are și ea cruzimile ei. În definitiv, și aici, ca și în lupta pentru existență, în politică ori morală, se luptă pentru o valoare. Și există și aici ascetism, speranță, martiraj, există deci și cruzime, ori de cîte ori se refuză postulantului ceea ce dorește în încordate nopți de nădejde. Totuși, aici dreptatea e implacabilă, și criteriul antic al neînduplecării funcționează integru și perfect.

Milos și bun în viață, în artă, criticul acerb n-ar introduce pentru nimic în lume o picătură de umanitate în judecățile sale. Arta trebuie dezumanizată fiindcă e un lux. Respins de acolo, nimeni nu suferă prea mult, căci doza de durere e direct proporțională cu importanța biologică a sentimentelor. Chinul setei poate fi omorîtor. De rușinea coșului, însă, se poate consola oricine.

Și totuși... Muncitorii artei cunosc și ei violența succesului, ca și a deznădejdii. E tot omenesc și acest calvar. Lupta pentru valoarea care se cheamă frumosul, pentru cei ce cred într-însa, e mai dureroasă decît privațiunile vieții materiale. Dovada violenții artistice se vede cînd martirii ei se lasă muritori de foame pentru o licărire de succes.

Prin urmare, bunul-gust desăvîrșit, tocmai fiindcă se cheamă așa, trebuie să fie caritabil. Orice valoare adevărată nu numai că ne satisface integral, dar se revarsă și în afară : e generoasă. Gustul mediocru e riguros, inchizitorial. Cel înalt e înainte de toate sceptic ; nu-și drămuiește meschin aprecierea, fiindcă nu crede excesiv în ea, nu pronunță excomunicări severe, fiindcă tolerează mai mult decît admiră. Și ca orice sceptic e uman.

Marcel Proust, într-o mică încercare intitulată *Elogiul muzicii proaste,* scrie următoarele : „Detestați muzica proastă, dar nu o disprețuiți. Cîte melodii, fără nici un preț în ochii artistului, servesc totuși de confidențe tinerilor romantici și îndrăgostitelor ! Cîte albumuri, ale căror file sînt întoarse tremurînd în fiecare seară de mîini celebre, sau muiate de lacrimile celor mai frumoși ochi, al căror melancolic și voluptuos tribut ar încînta pe cel mai pur dintre maeștri — confidențe ingenioase și inspirate care înnobilează tristețea și exaltă visul ! Cum poporul, burghezia, armata, noblețea au aceeași factori, purtători ai doliului sau ai fericirii, au și aceiași invizibili curieri de dragoste, aceiași prieteni iubiți. Sînt muzicanții mediocri. Cutare ritornel supărător, pe care orice ureche bine înnăscută și crescută refuză s-o asculte, a primit comoara a mii de suflete, păstrează secretul a mii de vieți, a căror inspirație vie sau consolație fidelă a fost."

Am scris altădată o pagină recunoscătoare lui Dumas-père. Merita un elogiu acest titan al fanteziei cumsecade, colector anonim al tuturor visurilor copilăriei noastre. Seva lui creatoare, țișnind în generoase și bonome povești, ne-a încîntat de o mie de ori mai mult decît cutare clasic plicticos, călău neînduplecat al celor mai însorite zile din viață. S-au găsit atunci critici mofturoși, pe care mitocănia unui gust, penibil căpătat din recente canoane, învățate pe de rost, îi ținea în contact numai cu capodopere „impecabile", s-au găsit astfel de critici care au protestat. Și se înțelege, cu succes.

Ei se fereau de tot ce le poate conrupe delicatul lor gust, instabil fixat, deoarece se putea abate așa de ușor de la înălțimile artei pure. Ca toți noii îmbogățiți, ei detestau viața de simplitate, de la care plecaseră. Snobismul lor cerea opulență, ornamentație, perfecție. Fiecare însă înseamnă ceva numai prin ce dăruiește. A citi numai opere perfecte e activitatea de banal epicureu, de curent egoist, veșnic deschis în afară, ca să profite ceva. Frecventarea permanentă a autorilor mari e soră bună cu arivismul monden ori politic.

Am cunoscut mulți oameni, în adevăr mari prin cultură, și inteligenți, care citeau cu pasiune roman-foileton. Siguri de dînșii, aceia nu se temeau că un contact impur îi poate conrupe. Cu un divin și naiv surîs, ei dăruiau acestor vagabonzi ai scrisului delicata lor prietenie.

Indiscreţia lui Freud. Se vorbeşte cu insistenţă de un deceniu despre un impertinent doctor vienez, care nu s-a mulţumit cu cine ştie ce clasificări aride sau răbdătoare observaţii în ştiinţa pe care o profesa obscur pînă atunci, dar care şi-a permis cu brutalitate să strice visul roz al fetelor bătrîne, al idealiştilor şi pedagogilor şi al tuturor acelora care veghează la inocenţa speţei noastre. Plecat de la simple constatări psihiatrice, el a ajuns la o neruşinată metafizică, cu enorme consecinţe pentru morala globului. A susţinut anume, cu probe adunate o viaţă întreagă, că principalul mobil al acţiunilor noastre e impulsiunea sexuală. A trecut în revistă, răbdător, toate actele care pot părea animate de altceva ; nevoia de mîngîiere a copilului, afecţiunile ipocrit dezinteresate, camuflările artei, pînă şi misticismul suspect al sfinţilor şi sfintelor. Şi a introdus peste tot fermentul etern care agită, chinuieşte, năzuieşte. Ca să fi fost complet ar fi trebuit să adauge epopeea foamei şi a derivatului ei : gloria şi reputaţia.

Există — asemenea vechilor teocraţii orientale în care o castă preoţească deţinea în secret cîteva adevăruri preţioase cu care exploatau masele — o clasă de oameni şi în societăţile noastre moderne, pe care această sinceritate subită, revelatoare a atîtor sălbăticii mascate, i-a enervat.

Aceşti idealişti ghiftuiţi de binefacerile capitalismului sînt irascibili ori de cîte ori află ceva înjositor despre augusta lor creatură. Banchetul vieţii trebuie să fie dulce. Pesimismul n-are ce căuta acolo. Şi mai sînt pe urmă profesorii angajaţi să le asigure liniştea. Aceştia au declarat că doctrina lui Freud e viciată ştiinţific. Şi s-au pus pe lucru, ca şi preoţii Orientului antic, ca să ascundă la loc ceea ce denunţase medicul vienez. Omenirea cea de rînd nu trebuie să ştie adevărurile mari. Îmbrobodită cu narcotice pilule, ea poate fi mai lesne înşelată. Cu nimic nu-şi cedează plebeianul mai uşor dreptul decît cu o predică de idealism, de înălţare morală, de încredere în eminenţa Omului (cu O mare) pe această planetă.

Şi totuşi, nimic nu e mai frumos decît elanul generos al dragostei revărsat în inimi tinere, viaţa care se

caută ca un şuvoi năpraznic, de izvor, se găseşte o clipă şi pe urmă se caută mai departe. Dar nu aluziile la dragostea aceasta au supărat pe savanţii antifreudişti. I-a iritat o altă demascare.

Cîndva, într-un sumbru şi trist pamflet, Octave Mirbeau a descris ce poate ca cruzime, nedreptate şi bestial egoism libidinozitatea burghezului sătul, amorul acela venal şi degradant de după o masă copioasă, sexualitatea senilă care se întreţine dintr-un excesiv confort, dintr-o viaţă parazitară şi opulentă, leneşe şi deşartă. El a arătat calculele perverse, cruzimile surîzătoare legate de o civilizaţie al cărei singur scop e îmbogăţirea. Lipsit de gînduri sociale, supraalimentat, într-un permanent repaus, parvenitul îşi alungă speenul obez cu paliativele lubricităţii.

Asupra acestora, demascarea lui Freud a căzut ca un trăznet. Liniştea orgiilor a fost turburată de un nepoftit indiscret. Ceea ce făcuse altădată asceticul Tolstoi, cînd cu glas de profet se ridicase contra Babilonului contemporan, făcut din senzualitate rîncedă şi feroce lăcomie, a săvîrşit-o astăzi Freud cu răceală potolită de savant.

Georges Sorel scrie undeva : „Le monde ne deviendra plus juste qu'à mesure qu'il deviendra plus chaste“.

Nu e vorba aici de un program de ascetism. E vorba de altceva. Sexualitatea venală e un lux. E poate supremul lux pe care şi-l plăteşte burghezul ajuns. Ea e semnul, simbolul unei anumite civilizaţii. Dragostea se modelează după societatea în care apare. Una e sentimentalismul idilic al fazei tribale, alta eroismul romantic al feudalismului, alta mercantilismul erotic al erei capitaliste.

Freud a arătat că sexualitatea poate fi derivată — „refoulée“ — în perioade de civilizaţie, cînd puternice curente religioase, morale ori ideologice animă umanitatea.

Credinţa religioasă, ideea, entuziasmul social ori politic pot înfrîna tendinţa naturală către libidinozitate. Dar cînd acestea lipsesc ? Cînd o epocă le ironizează, le exclude, le ostracizează ? Cînd unica plăcere e voluptatea plătită ?

Atunci pornirea primitivă scapă din zăgazurile civilizației și se revarsă impudică, liberă, peste tot. Lubricitatea e semnul dizolvării sociale.

În epoca aceasta, în care idealurile sociale au dispărut, omul se întoarce violent de unde a plecat, adică de la biologie. Așa se întîmplă totdeauna după bancruta marilor idealuri. Literatura pornografică a unui Artzibașev și a altora a apărut în Rusia după deziluzia din 1905. Alungat din viața socială, deprimat, individul se aruncă cu furie în excesele sexualității.

Priviți viața febrilă a orașelor mari după război, adică după falimentul tuturor speranțelor nobile. Niciodată desfășurarea lăcomiei simțurilor n-a fost mai aprigă. Cîte nu permite o fericită speculație de bursă !

Acestea, concomitent cu toate lipsurile, neîndurările, desperările. Și Freud, periculos detectiv al sufletului, care jignește morala guvernantelor cu revelații fanteziste !

Ateismul național. Opinia publică ușuratecă leagă împreună, de obicei, religiozitatea și reacțiunea. Se speculează astfel gratuit o moștenire mai veche a Revoluției Franceze și o alta mai recentă a celei bolșevice. Catolicismul, cu tagmele lui ierarhice, cu spiritul său de autoritate și disciplină, ca și ortodoxismul rusesc, cu obscurantismul său stupid și cu prietenia sa servilă pentru imperiul țarilor, reprezintă din belșug inerția reacționară a turmei omenești care se trage înapoi, înfricoșată de lumină. Dar protestantismul ? Semnificația lui e profund democrată. Individualismul moral și politic, cultura rurală și, dacă trebuie să credem pe Max Weber, și începuturile capitalismului, lui le datorim. El a creat o bună parte din civilizația modernă, bazată pe toleranța și respectul altora.

Aceste preliminări sînt necesare ca să dispară orice echivoc. O pledoarie în favoarea religiozității nu e, necesar, o faptă antidemocratică. De multă ori din contra. Morala religioasă inconștientă precedează pe cea conștientă socială, simpla derivație a celei dintîi. Egoismul lubric al plăcerii peste fericirea altuia, izvor al tuturor spiritelor de dominație, nu e niciodată rezultatul unei morale religioase.

Ascetismul, cu toate variațiile lui, e începutul oricărei morale.

Grandomania, libidinozitatea, lipsa de conștiință, deci de justiție, caracterizează, din contra, sufletul ateismului. Și acest suflet bîntuie cu vijelie societatea noastră. Un amestec, paradoxal în aparență, de lașitate și ireverențiozitate. În viața socială, ori de cîte ori o sancțiune pozitivă pîndește pe la spate, ascultare de cuminte școlar. Schimbați sancțiunea însă : din pozitivă fâceți-o platonică. Atunci începe lipsa de respect pentru orice valoare : „Ni maître, ni Dieu“.

Ori de cîte ori nu e vorba de risc, cele mai catonice caractere își dezvoltă superbul lor eroism. În lipsă de viață interioară, valorificarea vine din afară cu bățul sau cu codul.

Una din achizițiile precise ale sociologiei moderne e aceea care arată că forma exclusivă a societăților începătoare e cea religioasă. Primitivii nu pot trăi fără religie : aceasta le ține loc de metafizică, de morală, de viață juridică și economică. Abia mai tîrziu politica și dreptul se desprind și ele din religie. Șeful tribului nu e decît cel mai încercat dintre vraci ori dintre preoți. Proprietatea se desparte în comunități de sate ori în ogoare individuale după norme magice, iar relațiile juridice se conduc după formule sacramentale. Lipsită de religie, societatea aceasta s-ar asfixia. Mai pe urmă, după o evoluție oarecare, strictețea magică face loc vieții morale și sufletești. Religia devine o educație, o călăuză pentru viață. În formele ei superioare, ea rămîne ca o simplă problemă de conștiință, o veșnică întrebare de cinste și modestie.

Închipuiți-vă acum că, din diferite împrejurări istorice, un popor n-a urmat această curbă de dezvoltare. Că a adoptat o formă religioasă care e inferioară celorlalte, fiindcă n-a produs — nicăieri pe unde s-a pripășit — nici un început de civilizație.

Am văzut mai sus ce-a produs protestantismul. Catolicismul și-a dat și el contribuția culturală în catedralele gotice sau în transformarea și sporirea logicii aristotelice. La noi, ortodoxismul n-a lăsat nici o urmă de umanizare sau de cultură. Și nici în Rusia sau în Balcani. Clerul, inferior cu mult celui din Apus, și-a pierdut de mult creditul moral și intelectual. Țăranul și omul simplu au fost complet lipsiți de asistență morală. Secoli de-a rîndul poporul a rămas în afară de orice civilizație religioasă, sufletul său nu s-a muiat în acel sentiment de venerație cosmică, de respect al valorilor absolute, care, prin intermediul religiei, duce apoi la viața conștiinței.

Religia pe care o mai păstrează țăranul, azi, e cea primitivă, fetișistă ori naturală. El e *superstițios*, dar *ateu*. A nu pleca marțea la drum ori a nu lucra în cutare zi nu înseamnă a avea sufletul religios. Aceasta e altceva : e o stare de suflet formată din scrupule, din înfricoșare, din bunătate și iertare. Românul nostru însă, cum se zice, n-are nimic sfînt ; ceea ce se poate traduce că nu respectă nici o valoare spirituală în fața instinctelor logice. Luați seama, de pildă, la înjurăturile noastre naționale.

E greu de găsit un alt popor care să profaneze, parcă cu voluptate, ceea ce trebuie considerat ca sacru, cum o fac unele din păturile noastre sociale, atunci cînd proferează o înjurătură.

Cum voiți atunci ca cetățeanul nostru să respecte legile, administrația, să se respecte pe dînsul în ce are mai înalt sufletește, să respecte principii abstracte, ca onoare, cuvînt dat, fraternitate etc., pe care le poate considera așa de ușor ca simple mofturi ?

Absența oricărei educații religioase a dat neamului acestuia o structură sufletească *pesimistă*. Lipsit de idealismul naiv, care face măreția și puterea popoarelor, românul e prea lucid, prea deștept, prea abil. Ochiul său mefient e prea deschis în lupta pentru viață, din ale cărei aspecte interesante nu pierde nimic niciodată. Românul, vorbesc de orășan — țăranul formează o altă lume —, nu e niciodată înșelat, nici de alții, nici, ceea ce e mai necesar de multe ori, de el însuși printr-o fecundă și entuziastă credință. Încredințat că viața nu este altceva decît o colecție de bunuri materiale ori un suprem confort, crede rareori în desinteresarea unui gest. Mîndria supremă a tîrgovețului, încă de la cincisprezece ani, e să dejoace șiretenia altuia, ținînd-o pe a sa cît mai nepătrunsă.

Și acest sentiment tinde să devie o lege morală. Nu ne facem credit moral unii altora, trăim într-o atmosferă de suspiciune reciprocă și generală — homo homini lupus —, în care fiecare trage cît poate mai mult la el din nevoie de securitate, din lăcomie, dar mai ales din profund pesimism moral... Sînt convins că multe din nenorocirile popoarelor acestea se datoresc insuficienței sentimentului religios.

Și totuși, poporul are nevoie de religie și ateismul său nu trebuie privit ca structural, fiindcă nu e sădit în caracterul său. Ateismul nostru e rezultatul unei neglijențe educative seculare. Simptome curioase de religiozitate se arată din ce în ce mai îndrăznețe. De la spiritismul nu totdeauna snob, al saloanelor cu mese care se învîrtesc și mediumuri pe jumătate șarlatanești, pe jumătate de bună-credință, pînă la succesul clar al adventismului și anabaptismului la sate, deprimată de haosul moral și politic, lumea de la noi dibuiește o valoare absolută*.

---

* Mihai Ralea, adversar declarat al misticismului și obscurantismului, astfel cum ni s-a dezvăluit în remarcabilele sale polemici anti-gîndiriste, elogiază însă aci funcția pozitivă a unor *virtuți morale* cultivate de o serie de doctrine religioase (în primul rînd, de protestantism, al cărui rol istoric pozitiv în lupta pentru disoluția religiozității medievale este un loc comun) ; nu este o surpriză, la un gînditor și moralist care va celebra mereu detașarea de pornirile pur biologice, anti-utilitarismul, „asceza“ înțeleasă ca mediație a impulsurilor prin intelectualizare și moralitate, elogiul valorii pozitive a unor precepte etice cuprinse în vechile religii. Critica „ateismului național“ are la Ralea un sens pur etic, cu o nuanță de paradox polemic ; sub raport ontologic și epistemologic, întreaga sa conformație intelectuală îl situează la antipodul oricărei forme de credință religioasă sau misticism filozofic (v. printre altele, mai jos, textul *Adevărul ca expiațiune).* Textul despre *Ateismul național* datează dealtfel din 1924, înainte ca valul de misticism și ortodoxism să invadeze publicistica dreptei românești.

Scopul acestor rînduri e doar o constatare pură și simplă a faptelor. În consecință, nu vom face nici propagandă și mai puțin vom indica rețete. Cu atît mai mult că butada hegeliană, care zice că „ceea ce e real e și rațional“, ni se pare însuși adevărul.

Deplîngem o stare de lucruri, dar nu recomandăm o alta. Simpla constatare însă nu ne poate opri ca, indicînd simptomele de mai sus, să vedem în ele și o posibilă regenerare.

Iluziile grandomaniei. În anul de slavă 1866, comisiunea adunată în vederea alcătuirii unui proiect de constituție avea să decidă asupra acestei grave probleme : România modernă și democratică va mai păstra ea titlurile de prinț, duce sau marchiz ? Firește, au fost opinii pentru și contra. Singur August Treboniu Laurian, membru influent, s-a indignat că o asemenea întrebare se mai poate pune, deoarece se știe că toți românii sînt prinți fiindcă se trag din Traian.

Să ne fie iertat, dacă, într-o atmosferă impregnată — de la o vreme — de imnuri, începem cu o anecdotă. Dar mentalitatea lui August Treboniu e tipică pentru momentul istoric în care trăim. Încă din copilărie ne-a răsunat stăruitor în urechi :

Fie el tînăr, copil sau bătrîn,
Era nobil omul cînd era român.

Au circulat, pe urmă, printre noi, cu puteri de axiomă, adevărurile următoare : „românul e născut poet“, „românul are șapte vieți în pieptu-i de aramă“ etc., etc. Dacă epoca romantică a formațiunii noastre exaltă virtuțile patriotice, a venit după aceea o alta cu veleități culturale. Ni s-a spus atunci s-o rupem cu Occidentul, să ne închidem în ziduri chinezești, căci ne putem satisface de minune noi înșine. N-avem decît să apelăm la tradiție, recte să învățăm grecește, slavonește ori turcește, să ne îmbrăcăm cu ișlic, să mîncăm numai sarmale și să cîntăm doine.

Mentalitatea de după război a devenit și mai intolerabilă. O vanitate oarbă întunecă peste tot bunul-simț. În tren, în tramvai, pe stradă, o simplă reflecție asupra insuficienții cutărui serviciu, făcută între noi, între români, îți poate asigura calificativul de trădător ori dușman al patriei. Nu mai e loc pentru sinceritate decît la stîlpul infamiei. Ne servim copios în fiecare dimineață minciuni de un optimist beat, repetînd cu inconștiență gestul scuzabil acolo, al struțului atacat !

Războiul a pus în toate părțile, brutal și fără răgaz, problema economică. În alte părți, rechemîndu-și forțele creatoare, popoarele s-au străduit să-și tămăduiască prin muncă pozitivă dezastrele marelui cataclism. Temperamentul nostru a reacționat însă ceva mai comod : verbal. A lansat o formulă care trebuia să servească de panaceu. În loc de „românul e născut poet“, potrivit timpurilor, s-a zis „românul e bogat“. Și de cinci ani trăim cu ideea bogăției noastre și suferim realitatea sărăciei. Dar ideea dispensează de orice. Forța ei consolatoare, stenică, ține loc de tot.

Ne mulțumim pentru azi să risipim această paralizantă prejudecată.

Se confundă prea ușor noțiunea *economică* a avuției cu cea *geografică*. Se numește bogăție, în economia politică, așa de doritoare de viteză expeditivă, un bun mobilizabil, livrabil la dorință.

Economicește nu interesează posibilitățile, ci numai realizările. O regiune poate fi plină de toate bunurile pămîntești — dovadă Siberia —, economistul va privi-o cu indiferență dacă exploatarea n-a pus-o în valoare.

Nici un american n-ar da măcar o centimă pentru toate virtualitățile miliardare ale tundrei siberiene. Dar să admitem că într-o bună zi, din afară sau dinăuntru, se vor găsi mijloacele ca tot petrolul, pădurile sau cărbunii noștri să se schimbe din bogăție geografică în bogăție economică. Trebuie de adăugat că noțiunea modernă de avuție e cu mult mai complexă decît se crede. Ea nu e așa de materialistă ca să se refere numai la bogăția materială. Există o serie de imponderabile prețioase care aduc prosperitatea unei națiuni, chiar dacă solul ei e sterp ori secătuit, chiar dacă subsolul e golit. Între acestea trebuie să numărăm în primul rînd *viteza circulației capitaliste*. O țară al cărei credit e dezvoltat, în care sumele circulă în interior mai repede ca în ță-

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

rile învecinate atrage capitalurile acestora, din a căror speculaţie percepe un profit pentru propria sa economie. E cazul utilizării de către Germania, înainte de război, a capitalurilor franceze. Care e organizaţia noastră bancară şi care e viteza ei ? Răspunsul se ghiceşte. Dar mai ales care e bogăţia noastră mobiliară ? Ţăranul francez are imense resurse în aur economisit, burghezul belgian are acţiuni la toate împrumuturile de stat străine, în schimb ţăranul nostru trebuie, adesea, să-şi vîndă inventarul ca să-şi însămînţeze ogorul, iar funcţionarul trebuie să trăiască din expediente ca să nu moară de foame. Bogăţia unei ţări nu stă numai în pămînt neexploatat, iar sărăcia noastră *mobiliară* e evidentă. Să urmăm mai departe analiza. Cînd e vorba de averea noastră naţională, nu se numără niciodată — printre factorii care o compun — munca. Numărul de ore prestat de o naţiune pentru producţia generală are un echivalent în aur, fiindcă, nu trebuie uitat, munca e înainte de toate o marfă cotată cu un preţ anumit. Germania e — geograficeşte — o ţară săracă. Prosperitatea ei dinainte de război era datorită în bună parte afluenţii aurului străin care venea să plătească, sub formă de salarii, travaliul celor 30 de milioane de lucrători, care constituiau uzina întregului continent.

Se munceşte oare la noi ? Desigur mai puţin decît în multe părţi. Ţăranul munceşte sezonier, deci numai o jumătate a anului. Liber-profesioniştii, după şansă şi întîmplări. Funcţionarii, în toată lumea, sînt obligaţi la opt ore de muncă. La noi, am inovat această originalitate ca birourile să nu lucreze decît numai dimineaţa, adică 4—5 ore. Despre funcţionarii superiori, directorii de ministere, magistraţi, profesori, nu mai vorbim.

Statul, la noi în ţară, are un scop mai ales *filantropic*: să întreţie o armată întreagă de persoane inutile pe care lupta pentru viaţă le-a alungat din domeniul întreprinderilor particulare. Utopia visătorilor socialişti de la 1848, a unui Louis Blanc ori Albert, care voiau „ateliere naţionale", în care lucrătorii să fie întreţinuţi gratuit, s-a transformat la noi în caritabila instituţie a „birourilor naţionale". E drept că atîta vreme cît nu sînt plătiţi omeneşte, nu li se poate cere funcţionarilor să muncească mai mult. Dar aceasta e o altă problemă. Nu mai vorbim de imensa cantitate a intermediarilor suspecţi ce trăiesc sub strania rubrică profesională care se cheamă „afaceri" şi ale căror străduinţe sînt perfect inutile economiei naţionale. Nu mai amintim, de asemenea, de o altă clasă, de aceea a oamenilor bogaţi care se cred datori, din distincţiune, să nu facă nimic. În toate ţările Occidentului cei mai avuţi oameni continuă să muncească pînă tîrziu, din datorie şi dintr-o pudoare uşor de înţeles, făcută ca să le justifice moral şi social averea.

În altă ordine de idei, posibilităţile de îmbogăţire naţională sînt scăzute de cheltuielile pe care le facem cu toţii deasupra veniturilor noastre pentru un searbăd lux. Ţăranii nu întrebuinţează săpunul, în schimb fetele lor îşi confecţionează rochii de mii de lei ca să joace cu ele în ţărînă pînă la genunchi, dumineca la joc. Nu e mai bogat acela care are 100 lei venit şi cheltuieşte 105 decît acela care are 20 şi cheltuieşte 19.

Nu poate fi bogat un popor a cărui balanţă economică e veşnic defavorabilă.

Iată cîteva consideraţii sumare care risipesc iluzia grandomaniei economice. Nu e nici un avantaj să se înşele lumea cu plăsmuiri de carton care nu corespund realităţii.

Cetăţenii leneşi la gîndire care dorm comod pe puful miturilor servite de-a gata, ca şi scepticii pe care nu-i interesează nimic decît dezgustul ori îndoiala lor vor continua să creadă mai departe în prejudecata bogăţiei şi să se întrebe cu candoare de ce nu se urcă leul la bursele străine.

Pentru cei ce vor să gîndească însă, trebuie să se înţeleagă odată că reforma morală care se cere de decenii nu poate începe fără sinceritate faţă de puterile noastre. Nu sîntem cu nimic cei mai grozavi locuitori ai acestei planete. Să primim cu modestie şi cuminţenie experienţa bună şi pilda venită de aiurea. Minciunile care plutesc în atmosfera publică trebuiesc analizate, cîntărite, risipite. Să avem curajul de a fi lucizi, de a privi răul în faţă, cum fac toate popoarele serioase. Nu se aduc niciodată remediile potrivite prin consolaţiuni verbale sau prin sugestia grandomaniei. Soarta popoarelor care-şi înalţă trufaş destinul deasupra istoriei o ştim din istoria Spaniei, a Poloniei sau a Greciei. Soarta popoarelor care ştiu să privească eroic suferinţa o cunoaştem şi pe aceea, din exemplul Germaniei după Iena, al Franţei după Sedan, al Austriei refăcută după 1921. Alternativă în care nimeni, sperăm, nu va ezita.

Condiţiile scrisului modern. Fiecare epocă acordă gloria pentru alte motive. Triburile Australiei Centrale stimează în mod superlativ demonii şi vracii. Vechii romani şi boierii evului mediu ţineau în înaltă consideraţie militarii, cavalerii duelului şi ai războiului. După primele fructe ale capitalismului, cînd Franţa, Anglia, Olanda strînseseră primele averi, cînd oraşele în floare prosperau zi cu zi, dar mai ales după revoluţia industrială, cînd maşinismul îşi arăta primele foloase, omenirea scăpată de spectrul foamei devenise optimistă şi culturală. Credinţa în progresul infinit era o dogmă de toate zilele în secolii al XVIII-lea şi al XIX-lea. Raţionalismul luminilor indica mintea omenească ca pe instrumentul necesar oricărei perfecţionări. Astfel, tot secolul trecut a arătat un deosebit entuziasm pentru cărturar, pentru omul de ştiinţă şi de litere. A fost atunci timpul stimei supreme pentru succese literare, chiar şi pentru diplome şi certificate. Starea de spirit s-a coborît, în unele ţări ca Germania, chiar în moravuri. Ceea ce era mai înainte suprem titlu de nobleţă : „hochwohlgeborene“, a devenit pe urmă „Herr Doktor“ (în drept, filosofie ori medicină). Iar dacă voiai să gratifici pe înaltul personaj cu maximum de deferenţă, îi ziceai : „Professor Doktor“. Cîteodată aceste înalte distincţii culturale, care din linguşeală, la hoteluri, erau adresate chiar băieţilor de liceu, se combinau cu ultimele reziduuri feudale şi atunci puteai căpăta, într-un paroxism de admiraţie, această formulă mixtă culturalo-feudală : „hochwohlgeborene Professor Doktor“. Timpuri dulci şi patriarhale, care s-au dus !

Dar chiar Franţa, ţară măsurată şi mai inspirată de bun-gust, deşi îşi lăsa în mizerie unii savanţi, stima totuşi ştiinţa şi literatura. Dacă Pasteur a trebuit să-şi facă genialele experienţe într-un hambar ruinat şi dacă D'Arsonval n-a huzurit în abundenţă, totuşi francezii au avut cel puţin cultul literaturii. E adevărat că Verlaine murea de foame, dar Zola, Rostand, France s-au îmbogăţit, iar alţii mulţi au trăit cel puţin într-o existenţă asigurată şi chiar confortabilă. În afară de aceasta, după cum a observat Ernst Curtius, în Franţa, *literatura e o instituţie*, e instituţia naţională prin excelenţă. Ca şi sportul în Anglia, filosofia şi muzica în Germania, literatura e în Franţa nu numai o consolare şi o distracţie a tuturor, dar o îndeletnicire indispensabilă măcar sub forma pasivă a cititului. Acolo, în nici o profesie, nimeni nu reuşeşte complet dacă nu e şi puţin literat. Nu mai vorbesc de oamenii politici, ale căror discursuri nu sînt absolut deloc gustate, dacă nu sînt presărate cu citaţii (evident mereu aceleaşi) din clasici. În Franţa, chiar în tratările de comerţ sau de bursă, interlocutorii se acordă sau se combat cu ajutorul unui vers de Racine ori de Victor Hugo. Acolo literatul trăieşte independent, îşi are publicul său, admiratorii săi. Acolo el poate obţine uşor cele trei elemente ale gloriei complete : stima socială pentru profesia literară, buna-stare materială, autoritatea faţă de public. Ţări mai tinere, mai puţin civilizate imitau şi ele oarecum aceste excelente moravuri, şi cărturarul ori scriitorul, pînă acum cîţiva ani, nu era complet nenorocit.

De o bucată de vreme însă lucrurile s-au schimbat. Cărturarii şi scriitorii şi-au pierdut prestigiul. Raţiunea, intelectul nu mai sînt preţuite ca pe vremea epocii luminilor. Mai întîi fiindcă s-au înmulţit excesiv. Omul inteligent şi cultivat era mai înainte, oricum, o raritate. Oameni cultivaţi şi inteligenţi se găsesc azi pe toate cărările şi în majoritatea ţărilor. Literatul a fost coborît azi de pe tronul său, cum a fost coborît altădată magul, preotul, militarul. În favoarea cui ? Cine e eroul modern ? Răspunsul e simplu : omul de afaceri şi politicianul. Societățile moderne și-au ridicat mult standardul de viață. Trebuințele sînt enorme. Chiar înaintea crizei, care a ascuțit grijile și nevoile, omul modern e preocupat să-și asigure lui și familiei sale un minimum de confort. Unde sînt timpurile platonice cînd pentru dragoste nu era necesar decît „un coeur et une chaumière“ ? Și pentru literatură, o mansardă și o bucățică de pîine cu brînză ? Ca să scrim azi ne trebuie condiții prețioase de ambianță : un birou elegant, încălzit, distracții, vilegiaturi. Inspirația e greoaie și fără aripi. O pictură umoristică a lui Spitzweg arată scriitorul secolului trecut scriind adăpostit de ploaie sub o umbrelă, într-o cămăruță cu tavanul spart. Acela idealism ! Muzele sînt pretențioase azi și au capricii confortabile de cocotă. Au încetat de mult de a mai fi camarade vesele, „bonnes filles“ dulci, încîntătoare, dar mai ales sobre !

În societățile moderne se luptă greu pentru existență. În aceste condiții apare ca un imediat imperativ biologic regula „primum vivere“. Și e firesc ca acei care stimulează și ajută producția, acei care dețin averile să treacă în primul plan. Totuși, nemulțumirile sînt mari. E firesc iarăși ca acei care le exploatează, adică oamenii politici, amenințînd cu un perpetuu șantaj de rebeliune pe bogații acestei lumi, să capete cel puțin importanța de rangul doi. Lumea modernă e un compromis între bancheri sau patronii care *abuzează* și politicianii care *amenință*. Ce rol poate juca într-un conflict așa de feroce, așa de serios, dazarmatul literat ? Figură de „parent pauvre“, care așteaptă cîteva firimituri dintr-un banchet regal servit pentru alții. Nu-i rămîne decît să se angajeze mercenar pentru imnuri ori înjurături comandate, cînd la patronul care-i servește o mică subvenție din fondul băncii, cînd la politician care-l plătește cu ceva din fondurile statului.

Gloria intelectului mai apune azi și altfel. Ea era altădată legată de un nume, de-o persoană. Criza individualismului, colectivizarea vieții face din toată familia scriitorilor o turmă, o masă anonimă. Scrisul devine o datorie de breaslă tailorizată, fără nici un aspect calitativ, fără nici o specificare de talent individual. Se scrie din ce în ce mai mult, din ce în ce mai impersonal, din ce în ce mai efemer. Gazetăria învinge ca gen literar. Dar gazetăria înseamnă scris anonim, profesional. Concepeți un șef de birou care și-ar semna cu numele său propriu memoriile, rapoartele, ordonanțele, rezoluțiile ?

Deja cea mai mare parte din revistele americane conțin articole neiscălite. Magazinului nu-i trebuie talente originale. Îi trebuie material amorf, tern, ușor de digerat. Și pe urmă, vorbind serios, la urma urmei, ce importă ca un anumit articol să poarte o semnătură, adică să se strige tare, să se atragă atenția că e făcut de cutare ? Va veni vremea cînd orice iscălitură pusă la sfîrșitul articolului va însemna o odioasă reclamă de arivist. Vom continua să oferim mereu publicului, lacom ca un Moloch, gîndurile noastre cele mai bune, fiorii cei mai curați, momentele cele mai excepționale, scînteia de geniu, bucuria și lacrimile noastre, într-un cor de glasuri anonime, într-un sabat orgiac de strigăte, unde vocea fiecăruia va fi înecată de a vecinului. Sau, se va auzi, cel mult, ca un glas de bucurii în munți, care nu se știe nici de la cine, nici de unde vine.

Și apoi se mai desenează încă un dușman. Cuvîntul scris are, de cîtăva vreme, doi rivali serioși : imaginea și cuvîntul vorbit, adică magazinul ilustrat și radio. Să nu fim vanitoși : cuvîntul imprimat e un simbol, un mijloc de expresivitate ca oricare altul. Și el, la rîndul său, a învins și detronat alte limbajuri. Dacă e adevărat ce spune Karl Bücher, în evul mediu gazetăria era orală. Se servea de cuvîntul vorbit. Fiecare plătea abonamentul unei societăți care aduna știrile din toată lumea și, apoi, seara, în piața publică sau într-o odaie, cineva cu glas tare le împărtășea abonaților. Era un mijloc precursor al radioului.

Meseria scriitoricească suferă azi o atroce concurență. Știrile, conferințele prin radio dispensează o parte din cititori de cartea greoaie și costisitoare. Restul se delectează cu reviste ilustrate, unde, într-o fotografie pentru care îi trebuie cel mult un minut, are în față o întreagă situație. Lumea intelectuală are azi confortul ei. Și noi care credem că numai copiii se delectează cu cărți cu poze! În curînd, cuvîntul scris va da surmenaj. Nu e prea îndepărtat timpul cînd cei ce vor să scrie și să cetească vor dovedi o așa de penibilă sforțare, încît vor fi preamăriți și slăviți ca și mandarinii chinezi, unicii cunăscători ai celor cîteva mii de semne alfabetice.

Diferite feluri de refulări. Freud deosebește un singur fel de „refulare" : cea erotică. Dar conceptul acesta trebuie lărgit. Iată refulări achizitive : oamenii stabili, care au visat, toată viața, țări și călătorii îndepărtate.

Și mai sînt desigur și altele...

Precizie și succes. Ca să ai succes, adică să fii selectat de societatea în care trăiești, e necesar să te înscrii cu orice preț într-un anumit tip. Să oferi astfel mulțimii doritoare de claritate și simplificare o facilitate de clasificare, o comoditate de inserare în cadrele unui portret cu contururile simple și precise. Indiferent de natura și calitatea acestui portret. Să te poată încadra lumea în una din aceste rubrici : răutăciosul, diabolicul, sfîntul, machiavelicul, cinicul, violentul etc., etc.

Iată de ce orice om politic simte nevoia de a juca un rol, de a-și construi o mască, care de cele mai multe ori nu-l definește. Nu importă. Îi trebuie o comunicare cu mediul și aceasta se face printr-un portret. Vai de bieții amorfi sau de tipurile complexe pe care ambianța nu-i poate defini!

Freud și Marx. Același substrat psihologic, aceeași filozofie pesimistă. Aceeași tendință de explicare a omului prin apucături inferioare, unul indicînd stomacul, celălalt sexul, adică foamea și amorul ca singurele mobiluri sincere și profunde ale vieții omenești*.

Lumea lui Caragiale. Am revăzut zilele trecute *Noaptea furtunoasă*. Mi-a apărut de data aceasta sub un alt aspect. În afară de marile calități de comic și de dramatism, conținutul, viața piesei mi s-au părut stranii, neobișnuite. Nu puteam să le încadrez cu nici un chip lanțului logic de evenimente care se desfășoară sub ochii noștri și care se cheamă prezentul. Eroii aceștia mi-erau străini. Ei veneau dintr-o lume necunoscută și fericită. Era greu să recunoaștem în vreunul din ei rudele noastre mai bătrîne. Nici o filiație nu-mi părea posibilă. Oamenii care se mișcau pe scenă trăiseră în altă țară și în altă civilizație. Îi înțelegeam, ne amuzau, ne încîntau, eram fericiți. Dar îi priveam cu sentimentul curios cu care privești o speță străină cu moravuri bizare.

Sînt puține pagini literare care mai pot da astăzi atîta bucurie ca acelea ale lui Caragiale. Plăcerea, imensa plăcere, nu reiese din comicul situațiilor, din înjghebarea dramatică (adesea măiestrită, deși simplistă după procedeul qui-pro-quo-urilor sistem Labiche), sau din adîncimea observației. Toate acestea le-am gustat și le-am admirat altădată. Ele formează azi un sediment de mult depus în noi, un bagaj de stări sufletești mai dinainte înțelese, apriorice, ori de cîte ori înfruntăm opera marelui scriitor.

---

* Mihai Ralea formulează aci, dacă citim textul *literal,* o interpretare „biologistă" a materialismului istoric, desigur inacceptabilă. El împărtășea, dealtfel, prejudecata lui Sombart cu privire la „pesimismul lui Marx". Disociațiile din volumul *Valori* au însă prin definiție un caracter aforistic și adeseori paradoxal. Este și cazul celor intitulate *Freud și Marx* sau *Freud și materialismul istoric.* În ambele texte, dorința autorului era de a pune în valoare caracterul *materialist,* atît al psihanalizei, cît și al materialismului istoric. Exagerarea paradoxală, prin reducerea „economicului" la „instinctul foamei" (citită *literal,* cum am spus, o asemenea afirmație nu rezistă criticii) se explică și prin caracterul reflecțiilor adunate în volumul *Valori.* Factura „reductivă" a asociațiilor și disociațiilor de genul celor de mai sus nu trebuie să ne inducă în eroare. În textele sale propriu-zis științifice Ralea oferă adevăratul său concept, mult mai cuprinzător și nuanțat, despre natura veritabilă a materialismului istoric (vezi mai ales prefața lui Mihai Ralea la *Explicarea omului;* n. ed.).

Fiecare operă literară își schimbă obiectivul după epocă. Efectele ei se actualizează mereu altfel. *Astăzi* Caragiale ne satisface pentru ale motive decît ieri.

Funcțiunea literaturii e complexă. Orice ar zice puriștii, arta servește totdeauna la ceva. Cîteodată ea e consolație, alteori un derivativ, de cele mai multe ori, o justificare prin identificare. Rezonanța pe care o găsește în noi o operă cere azi o condiție, mîine alta. Literatura lui Caragiale e azi mai ales un minunat *antidot*. Toată lumea e de acord că trăim vremuri aspre, aprige. Sîntem actori, benevoli ori siliți, ai unor timpuri de gestațiuni teribile. Se joacă în fața noastră soarta omenirii și a civilizației întregi. Asemenea momente pot fi grozav de interesante. Nu sînt însă, cu nici un chip, vesele. Transformările brutale presupun noi adaptări. Ele cer elasticități speciale. Și acolo unde nu le găsesc, provoacă tragedii. Trăim un timp de mari semnificații etice, poate chiar metafizice. Rîsul bonom, rîsul dezinteresat, gluma pentru glumă sună fals, deplasat, ofensator. Distracția pentru distracție pare un adevărat scandal. Nu e caracteristic faptul că a murit sub ochii noștri, în toate țările, opereta ? Există, adecvate timpurilor, două feluri de literaturi. Una agreabilă, veselă, apoliniană, calmă, fericită. Alta sumbră și chinuită de presentimente negre, care nu iartă fericirea, care amenință cu blesteme apocaliptice și cu viziunea Infernului. E literatura timpurilor revoluționare. E literatura rusă, unde revoluția e endemică.

Veți recunoaște că poporul nostru e un admirabil popor meridional, vesel, glumeț permanent, inconștient de ziua de mîine, bucuros de clipa de față. Unui astfel de popor nu-i stă bine suferința sau cine știe ce expiație ascetică a unor păcate pe care nu-i în stare să le recunoască. Românul, clasic și regățean, nu admite alt deznodămînt decît gluma. Oricît de necăjit ar fi, ar muri dacă seara, la aperitivul de la bodegă, sau la bridge-ul de la club, n-ar abunda în anecdote sau în butade. Concepția despre viață a românului mijlociu e vodevilescă.

(A se medita serios asupra succesului, în astfel de timpuri, a genului Tănase.) Iată un popor foarte puțin înzestrat pentru suferințele contemporane ! Nedeprins cu legile de aramă ale privațiunilor, el va suferi cumplit. Va suferi mai mult decît altele, dar nu va pierde minunatul său haz. Toată ziua nu auzim decît de impozite mărite, șomaj, suprimări, reduceri sălbatice de salariu, de spectrul foamei și al mizeriei. De aceea, n-am văzut o sală mai frenetic mulțumită decît aceea care aplauda *Noaptea furtunoasă*. Mai uitau oamenii de griji și pe urmă recunoșteau o lume pe care ar fi voit s-o trăiască, pe care au trăit-o fericiți poate părinții lor (mizerabilii) ![*]

Lumea lui Caragiale e un minunat antidot pentru preocupările tragice de astăzi. Acesta e farmecul său cel mai actual. Caragiale și-a scris *Momentele* sale pe timpuri analoage cu ale noastre. Era între 1899 și 1900, pe timpul unei mari crize. (Firește, o criză benignă și inofensivă față de cea de azi.) Și atunci reducerea bugetului la jumătate, suprimări și reduceri de salarii. În multe din schițele sale de atunci găsești următorul dialog :

— Dar ce, nene Iancule, nu cumva te-a suprimat și pe dumneata ?

Un anumit aspect al *Momentelor* prezintă această temă : atitudinea românului în fața suprimărilor bugetare. Verigopulo din *Mici economii* e un suprimat. A fost șef de birou la Finanțe și a rămas fără slujbă. Aceasta nu-l împiedică să stea toată ziua în fața hotelului Continental (ca atîția alții astăzi), în ajunul Sfîntului Dumitru, cînd nu știe dacă poate plăti chiria, cu scopul nobil și dezinteresat de a privi la trecători. Și cînd întîlnește un prieten, cu toată criza și cu toți cei zece franci în buzunar („două patace", ce delicioase reminiscențe antebelice !), îl invită să bea „două vermuturi franceze la Tripcovici", care devin trei, fiindcă vorba neamțului : „alle guten Dinge sind drei“, şi apoi patru, fiindcă „alle guten drei Dinge sind vier“, şi aşa mai departe.

---

[*] Descrierea făcută de Ralea psihologiei micii burghezii și păturilor mijlocii citadine, șarjată după modelul caragialian al „miticismului" regățean, revine în toate textele sale despre Caragiale. Credincios vechilor idei ale grupului *Vieții românești*, el scoate bineînțeles țărănimea din tiparele unei asemenea model (v. și studiul *Fenomenul românesc*, retipărit în volumul *Între două lumi)*.

Lumea lui Caragiale e minunată : e o lume absolut paradisiacă, fără griji şi fără, cum se spune azi, în limbaj mistic, fără cine ştie ce problematici interne. Oamenii rîd, petrec şi se bucură. Preocupările lor sînt insignifiante : doi prieteni se ceartă pentru „o lacună“ a codului penal. Necazurile cele mai catastrofale erau să fii supărat de „Bubico“ în tren sau să primeşti o pereche de palme ca Edgar Bostandachi. Evident, erau necazuri fără semnificaţie mondială sau metafizică. Eroii sînt acomodanţi, adaptabili : Coriolan Drăgănescu, Verigopulo, nenea Mandache din *Diplomaţie*. Pe deasupra, sînt „imparţiali ca românu“, adică „bine cu toată lumea“. Antinomiile sociale şi luptele de clasă sînt remediabile, Grupurile fraternizează, după lupte grozave, unde e vorba de torturi la poliţie şi chinuri inchizitoriale, printr-un „pupat piaţa Independenţii“. Nimic fioros, nimic feroce, nimic de caracter balzacian. Chiar delicvenţii de atunci sînt şmecheri, dar nu sînt bandiţi. Lume patriarhală, lume idilică, fără griji şi fără preocupări. Cauza stă desigur în prosperitatea lumii întregi. Europa huzurea, îmbuibată de „rente coloniale“. Belşugul era peste tot. Clasele oprimate nu aveau încă nici o poftă de drepturi ori de pîine. Toată lumea accepta situaţia şi se bucura de dînsa. E calm, e linişte, e petrecere. Dar cauza mai stătea şi în temperamentul fericit al românului. Caragiale, cel mai naţional scriitor, cel care a înţeles mai bine firea noastră, ne-a lăsat şi acest aspect : românul care nu-şi pierde cumpătul în faţa crizei. Literatura sa e tonică şi plină de consolaţie astăzi. Dar o întrebare se formulează, totuşi : va rămîne şi astăzi cetăţeanul nostru, pînă la capăt, glumeţ şi imperturbabil ? Sau îşi va schimba caracterul ? Verigopulo stă şi acum în faţa hotelului Continental. Dar privirea sa e abătută şi distrată. L-au năpădit şi pe el grijile oare ? Bodega Tripcovici există şi azi ; dar e numai un „rendez-vous“ pentru bătrîni pensionari, care povestesc nostalgic întîmplări din „le vieux bon temps“. Cît va mai ţine excelenta dispoziţie a românului ? Iată, deci, cum după ce cortina a căzut peste *Noaptea furtunoasă*, adică după ce „antidotul“ şi-a pierdut efectul, demonul îngrijorării pune din nou chinuitoare întrebări. A fost cîndva aici un paradis de voie bună, dar, ca şi pe acela al lui Milton, începem să-l pierdem.

Perfidia elanului vital. În cîteva milenii de cultură, omenirea a construit cadre de previzibilitate şi de relativă permanenţă. În vîrtejul ameţitor al trecerii continue s-a agăţat, de o parte din şuvoi, de o stîncă, sau de o creangă de copac ca să privească o clipă înapoi şi una înainte.

Astfel a creat cîteva virtuţi practice care se cheamă logică, consecvenţă, caracter, fidelitate.

Mereu amăgită, mereu în recidivă de naivitate faţă de torentul vieţii care-şi bate joc de aceste sărmane cîrje, omenirea mizerabil dezminţită la fiecare pas se îndărătniceşte să creadă în ele, să le preconizeze tineretului în manualele pedagogice.

Dar oricine se smulge o secundă măcar din viaţă, ca să privească cum curge pe lîngă el, îşi dă perfect seama că esenţa elanului vital e perfidia. Bergson a definit viaţa spontaneitate şi creaţie. A arătat perpetuul său inedit. Dar în raport cu bătrînele noţiuni pe care ni le-a lăsat civilizaţia noastră arică, ar fi trebuit s-o definească o supremă trădare. Cu cît viaţa e mai intensă, adică în tinereţe, cu atît produsul de înşelăciune e mai evident. Tinereţea, din punctul de vedere al eticii clasice, e o perfidie candidă. Orice raport cu tinereţea, pentru un om mai în vîrstă, presupune suportarea implicită a unei înşelări. Felonia unui curent mobil faţă de un lucru fixat. Lectura lui Bergson dă panică, întocmai ca dragostea unui bătrîn pentru o femeie tînără cu temperament.

Adevărul ca expiaţiune. Egoismul şi curajul izvorăsc din iluzie, adică din inconştienţă sau din simplitate. Ar fi fost greu pentru un temperament ca acela al Sfîntului Francisc din Assisi să fie altceva decît ceea ce a fost. E şi mai greu însă să fii lucid, pătrunzător, complex şi — în acelaşi timp — complet moral. Pentru un entuziast şi simplist, conduita etică e o urmare firească, dacă nu o voluptate. Dar celalt, care înțelege clar mecanismul trist al lucrurilor pămîntești, care nu se amețește cu sublime devize în majuscule, acela se menține mult mai greu în linia principiilor morale.

Toate firile slabe, toate sufletele limfatice și debile au miorlăit o viață întreagă după o bucățică de certitudine. Și ca să se mențină într-o regulă de etică, s-au agățat ca de un stupefiant salvator de toate minciunile frumoase cu care se încîntă copiii bătrîni.

S-au făcut că cred în ele, adică au mimat cu semiconștiință credința. Apoi au strigat puternic că cred, au ridicat osanale sonore principiilor în care nu credeau decît pe jumătate, pentru ca zgomotul vocii lor să-i întărească și să-i încurajeze ca pe cei care cîntă noaptea în pădure ca să nu le fie frică. Aceștia au groază de adevăr, fug de el ca de supremul flagel.

Alții, dimpotrivă, caută adevărul. Ei nu pot trăi decît privind lumina soarelui în față, chiar dacă știu că-i orbește. Ei cunosc tristețile, deprimările crude sau mocnite, pe care le dă contactul cu adevărul, privirea exactă și realistă a lumii. Dar din această înfruntare frecventă și curajoasă își fac mîndria. Căci, aceasta trebuie să înțeleagă comozii pedagogi de prejudecăți dulci și false, căutarea adevărului e un aspru ascetism. A voi să trăiești lucid și sterp, trist și fără narcotice, adică fără principii, înseamnă a căuta o viață grea de ispășire. Adevărul e o grea expiație, o vale a plîngerii, primită — cu toată conștiința despre amărăciunea ei — fără silă, voios.

Iată de ce morala laică, raționalistă, are mult mai mare valoare decît cea religioasă, dulce inconștiență legănată de povești cosmice.

Să compare cineva corespondența lui Flaubert, a lui Taine, sau *Jurnalul* lui Jules Renard, din care se vede clar cum acești oameni, deși știau inanitatea marilor speranțe, deși știau că nu e nimic de cealaltă parte, au rămas puri și corecți, cu suavele notări ale lui St. François de Sales, sau cu sublimele deliruri ale Sf. Tereza din Avila, și va înțelege îndată unde meritul e mai mare.

Sceptici și entuziaști. De cele mai multe ori, scepticii sînt oameni cumsecade. Foarte adeseori entuziaștii ascund, în alte planuri, profunde canalii.

Arta și jocul. Mereu preocupați de a clasifica lucrurile în utile și inutile, filosofii englezi au catalogat arta și jocul în aceeași categorie : aceea a ocupațiilor inutile. Buni oameni de afaceri, filosofii evoluționiști s-au dovedit slabi psihologi. Pentru că adeseori arta nu e o consolație și o încîntare, ci o frămîntare penibilă, un supliciu istovitor (cel puțin pentru creator), iar pentru un anumit public a încetat de mult de a mai fi altceva decît o imperioasă necesitate, ca locuința sau nutriția.

Literatura de senzație. Mi-a căzut zilele trecute în mînă, din întîmplare, o fascicolă din acele sărmane romane pe care unele ziare cotidiene le tipăresc pentru publicul lor minor. Romanul se chema, firește, *Misterele inchiziției din Spania* și începea textual, pur și simplu așa : „Caramba, mii de trăsnete !, zise cavalerul înfășurat în mantie neagră, pe cînd parcurgea în galopul calului către miezul nopții drumul între Madrid și Barcelona“...

Am fost înduioșat, de aceste cuvinte, ca de un suav cîntec ce vine din copilăria depărtată. De atunci, de cînd ascuns undeva, indiferent la foame și la somn, sorbeam fascinat *13 ani într-o peșteră sau banditul Heinrich Anton*, credeam că timpurile s-au schimbat. În epoca vitezei, cînd orice invenție moare regulat la cinci ani și cînd capodoperele abia dacă trăiesc zece, cînd istoria noutății frămîntă mereu turmele omenești prin pustiuri de iluzionare miragii, această persistență îndărătnică, de naivă simplicitate, reabilitează oarecum gustul și speranța noastră către permanent și etern. Așadar, totul se schimbă, în afară de nevoia noastră de copilărie.

Anul trecut, în trenul dintre Paris și Viena, am văzut un cunoscut critic european care se furișa oarecum jenat, ca un om surprins asupra unui viciu, ca să citească un roman de Pierre Benoit. Se zice să Pasteur, în puținele sale ore libere, cînd obsesia gîndurilor mari îi lăsa puțin răgaz, gusta pasionat pe Ponson de Terrail sau pe Eugène Sue, autorul *Misterelor Parisului,* cel pe care infatigabilul Sainte-Beuve îl punea deasupra lui Balzac. Astăzi, în Anglia, la o sută de călători într-un tren, optzeci cu siguranţă cetesc operele delectabile ale lui Edgar Wallace, urmaşul cel mai autentic al lui Conan Doyle. Dar pe cînd maestrul cu poveştile sale poliţieneşti, în care incomparabilul Sherlock cu luciditatea sa împrăştia cele mai mari enigme, obţinuse abia o onestă mediocritate materială, Edgar Wallace e unul din cei mai bogaţi oameni din Anglia, are cai de curse, palate şi, ca şi altă dată Walter Scott, castele istorice în Scoţia. Ceea ce dovedeşte că gustul pentru senzaţional e în creştere. Aceste povestiri ar fi de-a dreptul încîntătoare, dacă n-ar avea un defect capital : intriga, după o rutină oarecare, e extrem de previzibilă. Romanul începe de obicei cu un spectru albastru care îngrozeşte o casă, cu un foc de revolver pornit în noapte cine ştie de unde şi care omoară pe cineva, cu un cadavru găsit în stradă. Apoi asasinatele cu gaz asfixiant, cu arsenic sau cu ştreang se ţin lanţ. Nu se cunoaşte autorul acestor orori decît în ultima pagină. Şi din toate personajele care compun societatea romanului, vina cade totdeauna pe acela care apare mai inofensiv. Cade în sarcina subtilităţii logice a autorului, pentru ca la urmă să aflăm cum cel mai inocent naturalist, colecţionar de frunze de ferigă, ori cel mai plat şef de birou sînt în fond feroci şi perverşi criminali. Iar gustul nostru pentru extraordinar e aşa de înrădăcinat, încît admitem orice violare a bunului-simţ. Numai că după două, trei romane, „trucul" devine un automatism al cărui deznodămînt se prevede încă de la început. Cu cît un personaj pare mai cumsecade, cu atît îl bănuim mai uşor. Setea noastră de excepţional şi de mister e vestejită de această aprehensiune imediată.

La marii maeştri ai genului, la Edg. Poe sau Hoffmann, la H. H. Ewers ori Meyrink, ghicirea sfîrşitului nu e posibilă în orice caz, nu se rezolvă printr-un prea simplu silogism sau printr-o regulă de trei simplă.

Ei nu ambiţionează să explice totul. Adeseori ei lasă misterul neexplicat, sau explicabil printr-o serie de ipoteze egale, ceea ce scoboară asupra situaţiei un sentiment mistic ori poetic incomprehensibil şi fermecător. Lucrurile sînt aşa sau altfel. Nu ni se impune canonul obligator al unei singure soluţiuni posibile. Mintea noastră, odată sfîrşit volumul, caută încă, se oboseşte şi la urmă lasă totul în negura necunoscutului de dincolo de raţiune, care ne infioară uşor cu un presentiment religios, ne relevează vecinătatea nevăzută şi omnipotentă, în umbră, a divinităţii.

Cu toată tehnicitatea şi scientismul timpului, literatura de senzaţie creşte mereu ca o nevoie permanentă sufletului. Am putea spune că azi puterea ei e în creştere. Motivul, evident, stă în nevoia de contrast şi de evadare. Cum după epocile de mari deziluzii sociale, de jalnică eşuare a revoluţiilor, apar perioade de desfrînat senzualism (vezi literatura lui Artzibaşev în Rusia, după revoluţia de la 1905), tot aşa perioadele plate şi mecanizate simt necesitatea senzaţionalului. Victoria maşinismului a adus cu ea standardizarea în categorii limitate şi în ierarhii rigide, a adus taylorismul şi moartea iniţiativei şi a imaginaţiei. E de remarcat că romanul de senzaţie e cu mult mai frecvent în America, Germania şi Anglia, acolo unde viaţa a fost ucisă în stricte tipare de fier. Din contra, acest gen literar e mai puţin cultivat în Franţa, ultima fortăreaţă a individualismului, a muncii calitative şi a libertăţii. Profesionalismul asfixiat cheamă ca o reacţiune aventura extraordinară. La americani coexistă extravaganţa şi sclavajul mecanizării. Originalitatea excentrică a anglo-saxonilor e datorită, fără îndoială, platitudinii vieţii lor ultracotidiene. Gustul lor pentru călătorie e expresia unei exasperări. Francezul, duşman înnăscut al geografiei, din contră, îşi poate aranja agreabil viaţa şi acasă la el.

Pe măsură ce în toate ţările invadează viaţa mecanizată şi servilă după modelul industrialismului, gustul pentru călătorie se accentuează. Dar aceasta favorizează şi mai mult apariţia romanului senzaţional. Căci nimic nu e mai propice pentru lectura în tren ca acest gen de roman. În simfonia roţilor de fier, în caleidoscopul peisajului mereu mişcător, atenţia scapă şi fuge. Ca să se concentreze, îi trebuie doze violente şi concentrate : îi trebuiesc crime, mistere, răpiri. În călătorie, preocupările cardinale dispar. Reapare în noi copilul setos de robinsonade. Naivitatea mistică primară ne stăpînește. Această baie periodică de inocență e necesară sufletului nostru bătrîn, complex și chinuit. Literatura senzațională reface, pentru cîteva clipe, virginitatea cea dintîi. Grația oamenilor mari e naivitatea. Cu atît mai mult ea face farmecul popoarelor mari. Am văzut adeseori, în zilele de vacanță, în Anglia sau în Germania, mari savanți care se jucau cu tineretul de-a „baba-oarba". Acolo simplitatea e o calitate. La noi, un defect. Idealul românului e să fie mereu lucid, malițios, critic, bătrîn. El nu are abandonări, uitări de sine, cufundări în epoci de fericire, de mult trecute. E mereu la pîndă, șiret și ironic, mereu conștient într-o luptă pentru existența care nu-i acordă nici un armistițiu și nici o vacanță. În el nu țîșnește niciodată sursa primitivă a vechilor mituri. El nu cunoaște încîntarea întineririlor subite. De aceea poate la noi mai mult ca oriunde ar trebui încurajat elementul epic al poveștilor generoase, stupide și fermecătoare. E recreația care ar înnobila puțin.

Căci, încă o dată, defectul cel mai mare al poporului nostru e poate lipsa de naivitate. Sîntem iremediabili șmecheri, sceptici, bănuitori. Sîntem blestemați la luciditate și dezolare. Înăbușiți, cîțiva strigăm : dați-ne povești. Uitați măcar o clipă realitatea cu ferocele și trivialele ei imperative.

Un reporter al unui mare ziar literar a întrebat pe un eminent om politic al nostru, iubitor peste măsură de „blagă" și de galerie, ce autor preferă. Clubman, cu gust pentru cinismul elegant, marele om politic a mai zvîrlit saloanelor subțiri o butadă și a răspuns : *Baedeker* și *Ghidul Automobil-Clubului român*. Nefiind om de stat, deci fără grijă de ținută, aș fi răspuns cu convingere și sinceritate : „Edgar Wallace și H. H. Ewers".

Crima lui Caragiale. Adeseori, în mijlocul deliciilor pe care mi le dă lectura operelor lui Caragiale, m-am gîndit dacă acest genial pictor al burgheziei noastre nu ne-a făcut și un mare rău. Caragiale a lăsat intelectualilor și oamenilor noștri de spirit o normă de viață, un criteriu de valorificare, o „Weltanschauung". Învățătura pe care ne-a transmis-o decalogul său, prin excelență latin și elen. adică meridional, e atitudinea zeflemistă în viață. Zeflemea contra cui ? Contra seriozității, gravității, contra tristeții, melancoliei, contra informației și conștiinciozității.

Spiritul facil la el, într-o privință, e identic cu spiritul propriu-zis. Viața trebuie luată ușurel, glumeț. Aplicația înseamnă pedanterie. Claritatea pînă la evidență trebuie să combată bogăția și fecunditatea. Ironia, persiflarea și hazul caracterizează pe omul inteligent. Cine n-are spirit sau măcar sarcasm și claritate limpede e, cu siguranță, un prost. Prost la Caragiale însemna inferior, o desemnare generală și vagă, în care intrau toate defectele închipuite, inclusiv cele morale. Lichea și prost totuna era. Toate se reduceau la planul inteligenței. El a creat, în plus, superstiția talentului, adică disprețul pentru firile profunde, bogate, dar greoaie ori stîngace. Iată, fără îndoială, atîtea valori estetice. Dar epigonii caragialismului le-au dus la maximum de exces. Rezerva cea mare a intelectualității regățene contra unui om ca Iuliu Maniu, de exemplu, aci își are originea.

Am auzit pe cineva disprețuindu-l fiindcă.. n-are haz.

Această mentalitate la un popor masiv și greoi ar fi fost desigur salutară.

Dar românul, și așa, e foarte înclinat spre facilitate, persiflare, dispreț de sforțare și de adîncire. I s-a oferit o teribilă scuză defectelor sale naturale. I s-au îngustat apoi măsurile de apreciere și punctele de vedere. Germanofobia sau rusofobia unora e tot așa de caracteristică în această privință ca și francofilia altora. Caragiale iubea Germania, poate dintr-o necesitate de contrast. Discipolii săi însă au detestat-o de moarte. Se disprețuiește naivitatea, bonomia simplă și dulce, seriozitatea, bogăția informă, dar profundă, adică orice e lipsit de aspect exterior agreabil și precis. Caragiale ne-a lăsat cultul formei. Dar oricum, prin aceasta, ne-a sărăcit puțin.

Impotența și creația. Într-o spovedanie, A. Gide ne spune că el n-a avut niciodată un „cabinet de lucru". Atunci cînd i-a venit inspirație, a scris pe apucate oriunde : în vagon, pe băncile grădinilor publice, în tramvai, pe marginea drumurilor. Observație adîncă și justă. Birourile elegante cu imense și elegante biblioteci sînt pentru voluptuoșii sterili sau pentru impotenții intelectuali care au nevoie de atmosferă, de stimulente, de singurătate, de exemplu portretele de creatori celebri pe pereți, de o mie și unul de excitante ca să fecundeze o debilă șuviță.

Spiritul hegelian. Comemorarea lui Hegel pune din nou în discuție valoarea spiritului hegelian. Puține sisteme au fost mai discutate. Puțini au avut adepți mai fervenți și detractori mai înverșunați.

Adevărul e că puține sisteme s-au prezentat cu o fizionomie mai personală, cu un suflet mai original. Sînt sisteme, din cele mai eminente, care n-au un spirit. Spiritul unui sistem e stilul specific de gîndire și de metodă al unui cugetător. Leibniz, Hume, Renouvier, Wundt au fost mari filosofi, fără să ne fi lăsat un spirit conducător. Ei n-au reușit să lase decît critici profunde, ingenioase puneri la punct. Un tip psihologic de gîndire, o mentalitate filosofică absolut individuală nu ne-au lăsat.

În schimb, Descartes, Bacon, Kant, Bergson ne-au lăsat puncte de vedere care se pot aplica peste tot, instrumente de investigație care au fecundat toate domeniile.

Kantismul s-a aplicat la istoria literară ca și la biologie ori economie politică. La fel cu hegelianismul.

Destinul acestui sistem s-a bucurat la început de o vîlvă extraordinară. În timpul vieții sale, Hegel a fost comparat cu Napoleon, cu Luther, cu Crist. Pînă la 1870, Europa întreagă l-a considerat ca geniul suprem. Într-una din scrisorile sale, Taine spune că cel mai mare metafizician al tuturor timpurilor, de care nu se poate apropia decît poate Aristot, a fost Hegel. Renan ca și Proudhon credeau la fel. Avea discipoli peste tot. Marx și Engels, ca și materialiștii de la Feuerbach la Vogt se considerau elevii săi. În această perioadă, singurul care strica unanimitatea sufragiilor era răutăciosul Schopenhauer.

Apoi, brusc, cam după 1870, gloria începe să apună.

James, Nietzsche încep atacul. Încetul cu încetul, marele filosof e considerat ca triumful logicii sterpe, al scolasticei pedante, al construcțiilor teoretice clădite în disprețul realității.

Care e adevărata figură a spiritului hegelian ?

Nu vom găsi, fără îndoială, această imagine justă în viața sa. Biografia lui Hegel — ca și a multor mari filosofi germani — este săracă în evenimente, lipsită de orice eroism. Filosofii germani, concentrați exclusiv asupra vieții interioare, neglijau cu totul viața exterioară, atitudinile cetățenești, împrejurările creatoare de acțiuni. Viața lor e compusă dintr-o serie de concesii, de timidități, de mici lașități. Pînă și viața lui Goethe nu face excepție din acest punct de vedere. Biografii îl prezintă pe Hegel timid, blînd, ușor abulic, senzual, băutor serios de bere, bun tată și bun soț. Ceva din psihologia unui birocrat, suflet de „rond de cuir", foarte amator de rubrici, de posturi, de clasificații, de acolade, psihologie care inspiră mai tîrziu infinitele triade din sistemul său. Călătorește puțin, și cînd face o excursie pe Oberlandul elvețian, Giovanni Papini, cu răutate și patimă, desigur, pretinde că fabricarea brînzeturilor îl interesează mai mult decît lacurile și ghețarii. Cînd Napoleon domină Europa, Hegel îi păstrează o admirație fără rezerve. Ceea ce nu-l împiedică după aceea să devie stîlpul pe care se sprijină restaurația prusacă. Toate aceste mici evenimente nu ne ajută cu nimic la caracterizarea spiritului hegelian. Natura acestuia reiese din ideile marelui filosof.

Speculațiile lui Hegel pornesc de la analiza vieții conceptelor. Spre deosebire de Aristot, Hegel nu consideră conceptele ca pe niște unități închise, ci mai degrabă ca pe niște germeni care încolțesc, se transformă mereu. Transformarea se face după faimoasa dialectică a contrariilor, cu ajutorul procedeului dublei negații.

Un concept neagă opusul său ; dar la rîndul său e negat de un altul. De pildă, conceptul de existență își are ca antiteză conceptul de neant, iar amîndouă combinate dau conceptul de devenire. Devenirea transformă și roade conceptele de la teză la antiteză și de la aceasta la sinteză. Procesul acesta e pur logic ? Se întîmplă el numai în lumea conceptelor, ori și în realitatea exterioară ?

Întrebarea e inutilă pentru Hegel, deoarece pentru el realitate și rațiune se confundă după regula : tot ce e real e rațional și tot ce e rațional e real. Scopul ultim al devenirii universale e realizarea absolută a ideii.

Ideea animă totul. Hegel nu e numai un raționalist. (Aceștia se rezumă în a face din rațiune instrumentul de cunoaștere.) El e un panlogist, extinzînd ideea pînă la proporții metafizice, peste tot. El reprezintă excesul spiritului intelectualist care disprețuiește orice confruntare cu realitatea. Rivarol spune undeva : „Între mine și realitate, eu am dreptate. Dacă realitatea se opune, cu atît mai rău pentru realitate.“

Rivarol a fost primul hegelian. Aceasta e starea de spirit a hegelianilor.

Astfel, spritul hegelian se caracterizează în primul rînd prin aceea că e antirealist. La el totul e împărțit și opus în concepte brutal delimitate. Contururile deosebesc lucrurile în mod radical. El amintește de spiritul geometric al lui Balzac, de figurile sale caracterizate intens de o singură pasiune. Dar realitatea e mai complexă, mai schimbătoare, mai amestecată. Ea seamănă cu acei eroi ai lui Cehov, făcuți din contradicții, din antinomii.

Rămînînd exclusiv într-un plan teoeretic, spiritul hegelian e fatal un spirit gratuit. El e mai mult ingenios decît adevărat. Construcțiile sale sînt grandioase, măiestrite. Dar nu sînt confruntate niciodată cu realitatea. Cineva a definit realitatea o rezistență ; o rezistență față de visul nostru, față de subiectivitatea noastră. Hegel nu admite această rezistență și o suprimă pur și simplu. Adeseori construcțiile sale sînt splendide castele de cărți.

Antirealist, teoretic, spiritul hegelian e încă antipluralist. El n-are intuiția directă a concretului. Nu simte variația, noutatea, specificitatea lucrurilor. Nu consideră infinitele aspecte ale existenței în ceea ce au ele original și deosebit. Hegel nu ajunge la acea „descentralizare a universului“ de care vorbea James. El urmărește un absolut inaccesibil, în care totul trebuie să se confunde. Sistemul său e monist.

Discipolii, cu predilecția cunoscută a epigonilor pentru exagerarea tendințelor maestrului, au dus pînă la caricatură caracterele hegeliene. Principiul „negația negației“ a fost exploatat la maximum.

Engels, ca să prezică comunismul, judecă după metoda hegeliană cam astfel : „Grîul e negat de planta care răsare din el. Dar la rîndul ei planta e negată de bobul care iese din ea. Tot așa în istoria civilizației, vechea stare comunitară a fost negată de proprietatea individuală, iar aceasta la rîndul ei de către sinteza finală care e comunismul.“

Ajutat de această metodă, Engels a prezis crizele economice din zece în zece ani (1872, ’82, ’92 etc.) ; Proudhon a explicat istoria prin realizarea ideii de dreptate și libertate. Rosenkranz, autorul *Esteticii urîtului*, a reabilitat demnitatea pămîntului față de stele ; un altul, Michelet, a făcut geografie dialectică și plecînd de la un sistem de negație a continentelor unul pe altul, ajunge la concluzia că viitorul aparține Oceaniei. Knapp pretinde că spiritul reprezintă forța masculină, natura, forța femenină, iar istoria e unirea matrimonială între ele.

Un altul descoperă că lumea orientală reprezintă existența, lumea antică — esența, iar lumea modernă — conceptul. (Ceea ce amintește teribil de Spengler !)

În fine, un altul, cel mai savuros, crede a descoperi că Atena reprezintă electricitatea dinamică, Sparta, pe cea statică, Macedonia, electromagnetismul !

Iată unde ajung construcțiile hegeliene. Firește, maestrul nu e vinovat de destinul ulterior al sistemului său.

Adevărul e că Hegel nu sacrifică complet concretul. Ceva din fiorul acestuia trece și în opera sa. Un gînditor care confundă realul cu raționalul înseamnă că găsește oricărui detaliu, oricărui aspect din realitate un sens, un rost, o explicație rațională. De asemeni, un filosof care admite în sistemul său devenirea, evoluția, fie și numai în domeniul logic, acela trebuie să aibă intuiția variației și a noutății. Trebuie spus mai degrabă că spiritul hegelian, în mare parte logic și teoretic, nu e complet lipsit de simțul realității vii. El conține un dualism, care închide în el poate cea mai gravă contradicție ; contradicție între o viziune realistă și concretă a universului, turnată și exprimată într-o serie de forme logice pedante și scolastice, care i-au pervertit cu încetul intuiția inițială.

E concluzia la care ajunge și W. James : „Se face o gravă nedreptate lui Hegel atunci cînd e considerat ca un «raisonneur». În fond, el e un observator naiv, obsedat de o supărătoare predilecție pentru jargonul filosofic."

Benedetto Croce scria acum vreo treizeci de ani o carte care era un fel de bilanț al filosofiei hegeliene : *Ce e mort și ce e viu în filosofia lui Hegel.* Și cu maniera sa onestă și meticuloasă, cernea fir cu fir ce e bun și ce e rău în gîndirea marelui filosof. Un asemenea bilanț ar fi astăzi mai defavorabil lui Hegel. Filosofia, în ultimele decenii, s-a coborît din superba ei transcendență, s-a coborît pînă la vicisitudinile concretului, s-a umanizat, s-a relativizat. Nu mai are maiestatea superbă de altădată, prestanța maiestuoasă. E mai modestă și mai aproape de măsura omului și de vicisitudinile lui. Efectul și pitorescul au invadat-o. E ca și pictura, care, de la măreţele compoziții ale lui Rubens sau Veronese, a ajuns la delicatele peisaje impresioniste.

Filosofia hegeliană e o filosofie de „grand style", o filosofie de mare alură. Ca și poezia lui Victor Hugo, ea e puerilă și sublimă, naivă și grandioasă. Adesea emfatică, umflată, dar oferind o imagine măreață a universului. Cine iubește măreția, maniera înaltă, stilul mare în filosofie va iubi și azi această impresionantă construcție cosmologică.

Freud și materialismul istoric. Freud vorbește de „refulările" instinctului sexual. Oprită, „libido" îmbracă o mie de forme derivate. Religia, arta, filozofia sînt sublimări ipocrite. Care ar fi oare formele sublimate ale foamei refulate ? Poate o religie bazată pe cultul opulenții : munți de pilaf și rîuri de miere ca la mahomedani (înfometați beduini ai pustiului). Poate o artă unde ar domina culinarul. Și oare materialismul istoric nu e el, filosofia crîncenă și voluptuoasă a milioanelor de nemîncați ? *

---

* Vezi nota la textul *Freud și Marx* (n. ed.).

Criza noțiunii de individ e învederată azi de o mie de manifestări semnificative. Dar cea mai caracteristică nu e apariția și succesul sociologiei ? Ca să apară o știință a colectivității trebuie să dispară individul ca realitate.

Literatura și viața se exclud. Cea dintîi e o reprezentare prea caracteristică, prea pitorească, prea simplă. Și cu toate acestea, poporul francez, intoxicat profund de literatură, e din cele mai realiste în viață.

[...]

Hedoniștii și morala. Din nevoia de a se scuza pe ei, hedoniștii explică totul prin căutarea plăcerii. Amatorul de femei, colecționarul de artă egoist, alcoolicul cedează voluptății. Dar nu e mai puțin adevărat, spun ei, că și ascetul, mama, care se sacrifică pentru copil, martirul social urmăresc tot o plăcere. Pentru aceștia, ascetismul și martirajul sînt plăceri cum sînt vinul și femeia pentru ceilalți...

— De perfect acord. Numai că esența acestor plăceri e de o altă calitate. Morala e satisfacția prin plăceri complicate și de ordin antifiziologic. Procesul e același : conținutul e altul.

Goethe — omul integral. André Gide observă undeva că la Goethe omul și opera fac unul și același lucru. Viața e o fracțiune de operă, îmbibată de planurile, aventurile și directivele acesteia. Opera își împlîntă adînc rădăcinile în viață. Fiecare gînd, fiecare slovă scrisă are pecetea de foc a evenimentului trăit. Sînt filosofi a căror doctrină e separată de viața lor. Ceva exterior, anexat, juxtapus. Viața și opera lui Kant sînt două fenomene separate, autonome. Sînt serii care merg paralel, fără să se întîlnească. Aderențele organice sînt suprimate. Una nu e determinată, nu participă la cealaltă. Filosofia și viața acestui filosof sînt simple coincidențe. La Goethe separarea nu e posibilă. Asemenea gîndire, plămădită din viață, din și pentru ea, se numește înțelepciune, în sensul antic al cuvîntului.

Dacă ne gîndim bine, existența lui Goethe, adică viața și opera, sugerează trei idei principale :

1.*Ideea de completitudine.* De la Renaștere încoace, visul, idealul europeanului superior e de a fi universal. Omul Renașterii nu disprețuiește nici o notă a vieții. Corp de bestie sănătoasă și exasperantă, gîndire de filosof, sensibilitate de artist, temperament furtunos de amant, curiozitate de savant, activitate de politician și dominator de oameni, toate trebuiau să coexiste în același om.

Din apucături contradictorii, trebuie să reiasă armonii închegate. Omul trebuie să fie cuprinzător, să obție în lături maximum de spațiu, înțelegînd toate națiile și civilizațiile lor, să înghită maximum de timp, adică existența condensată a tuturor neamurilor. Acest ideal a obsedat omenirea mereu. Dar realizarea lui a fost, firește, grea. Individul nu s-a putut hipertrofia fără măsură, ca ficatul gras la gîște. Secolul al XVIII-lea, care s-a muncit mai mult în această direcție, n-a putut obține rezultate apreciabile, decît în planul inteligenței. Rațiunea s-a dezvoltat atunci exorbitant, dar în dauna altor facultăți, care s-au chircit.

Sentimentul, acțiunea, visul, romantismul, vigoarea fizică s-au atrofiat. Epoca luminilor a încurajat numai mintea.

A venit apoi romantismul, care a evidențiat valorile opuse.

Gîndirea, la rîndul ei, a rămas în urmă. Individul complet, integral, nu se putea realiza decît succesiv, pe porțiuni. Goethe e poate primul european care l-a realizat *simultan.* El, omul care a învins romantismul, demoniacul de la început, din perioada „Sturm-und-Drang", se transformă în olimpianul senin de la sfîrșit. Definiția după care clasicismul e „un romantisme dompté" i se potrivește de minune. Goethe a reușit să fie integral.

Pentru aceasta s-au oferit o serie de condiții favorabile. Goethe a apărut la răspîntie de veacuri și de curente. În copilărie și adolescență a apucat faza rococoului, cu peruci albe, cu jabou de dantelă, cu versuri galante după tipicul regenței franceze. Domnea, atunci, încă, raționalismul complet din epoca luminilor.

Înflorea încrederea și speranța în progresul incontinuu al inteligenței și științei. În tinerețe însă, furtuna a început și cu ea perioada anarhică, fecundă și revoluționară, a lui „Sturm-und-Drang". S-a realizat, încetul cu încetul, în romantismul propriu-zis. Goethe le-a trăit pe toate ca momente trecătoare ale unei vieți ce nu se realizase încă în toată plenitudinea ei. Dar nici unul din aceste curente nu l-a tiranizat. Le-a dominat pe toate, pentru ca din sinteza lor să rezulte superbul său clasicism.

Civilizația omenească, încă de la începuturile ei, a fost dominată de ideea *dualismului.* Literaturile, religiile, jurisprudențele, de la toate popoarele, închid în ele clasificarea simplistă în *da* și *nu,* în afirmație și negație, în pozitiv și negativ, în teză și antiteză. Diavol și Dumnezeu, Ormuz și Ahriman, bine și rău, frumos și urît, adevărat și fals sînt aspecte antitetice, ale universului construit din imaginația popoarelor. *Obsesia lui Goethe a fost de a rezolvi dualismul.* Faust și Mefisto sînt doi poli ai existenței, pe care a voit să-i suprime. Și a reușit. Personalitatea sa integrală e cel mai perfect exemplar al individualismului european și cel mai desăvîrșit tip al unei civilizații bazată pe exaltarea individului.

2. *Ideea de sănătate.* Fenomenul patologic se cunoaște prin parțialitate. Un singur atribut, un singur caracter dezvoltat monstruos în dauna celorlalte înseamnă stigmatul bolii. Sănătatea e un simplu corolar al completitudinii. Dezvoltarea integrală e o dezvoltare higienică. Nici un geniu al omenirii nu inspiră mai multă sănătate, în sensul larg al cuvîntului, ca Goethe.

Aceasta nu reiese însă numai din integralitatea. Fără să disprețuiască nimic ; fără să înlăture ca stoicii unele plăceri din viață, fără să le refuleze, cum va spune Freud mai tîrziu, Goethe nu și-a pricinuit nici o tulburare în viață. Sufletul său n-a rămas acrit și iritat de dorințe nesatisfăcute. Și-a permis totul, fiindcă a știut să domine totul. Înțelepciunea sa consta în a învinge viața, trăind-o mai întîi. Din epuizare și saturație reieșea victoria și echilibrul.

3. *Ideea de obiectivitate.* Goethe a avut curiozități infinite. Dar cea mai accentuată a fost pentru lumea din

afară. Cum spunea Théophile Gautier, el a fost un om pentru care lumea exterioară există. A plecat de la spinozism, concepînd universul ca o substanță unică, manifestată printr-o serie de atribute diverse. Dar, mai ales, a înțeles natura ca realizată de o serie de forme succesive.

A fost primul evoluționist, un evoluționist panteist, care concepe totalitatea existenței efectuată în aspecte succesive. Natura cu calmul, organicul, cu indiferența și egoismul ei l-a sedus. A vrut să i se conformeze aidoma. Și toată sforțarea lui a fost, după ce a priceput secretul, să corespundă în totul perfecționării ei liniștite. Un om care pricepe și admite totul e, implicit, un om obiectiv. Fiindcă obiectivitate înseamnă justiție pentru orice.

Ca și Nietzsche, pe Goethe l-a urmărit ideea supraomului. Faust își pune tragica problemă a saltului peste speță. Dar dacă acest lucru nu l-a putut reuși, dacă n-a putut ajunge un *semizeu*, Goethe a fost desigur cel mai perfect om. Sforțarea sa tragică e o problemă de biologie : depășirea speței. Fără s-o poată depăși, nu s-a prăbușit ca Nietzsche în nebunie și dezastru. S-a mulțumit s-o perfecționeze.

Descoperirea adolescenței. Descoperirile în ordinea morală trec adeseori neobservate, spre deosebire de descoperirile celelalte din domeniul tehnic ori științific, care se anunță cu vîlvă și cu reclamă.

S-a observat puțin, mi se pare, că vîrstele omului au fost deosebite, în semnificația și psihologia lor, încetul cu încetul. Știința sufletului, la începutul ei, a considerat omul omogen, egal în timp, același din copilărie și pînă la bătrînețe, fără schimbări posibile de caracter, de temperament ori de umoare. Pe această concepție statică am creat un tip de om rațional și abstract, cu apucături stabile și imuabile. Pe această profundă eroare se bazează surpriza noastră naivă în fața faptului că un prieten de copilărie, cunoscut sub anumite trăsături, ne-a provocat la o altă vîrstă o dureroasă decepție. Dar, în fond, avem de-a face acum cu un *alt om*. Adevărul e că omul se schimbă radical din zece în zece ani. Dragostea sau prietenia se găsesc schimbate nu numai prin transformarea noastră subiectivă, interioară, dar și prin transformarea obiectivă a celuilalt. Biologia ne învață că celulele corpului se schimbă toate, afară de cele nervoase, la șase săptămîni. Dar celulele nervoase care nu se schimbă direct sînt adînc modificate în funcțiunea lor de celelalte. Ce ipoteză solidă de continuitate și fidelitate putem întemeia pe aceste inexorabile date ale biologiei ? Așadar, vîrsta modifică personalitatea. Ca să fim drepți și aproape de realitate, trebuie să corectăm bătrîna noastră prejudecată a personalității imuabile și unitare, printr-o altă concepție a omului, care e obligată să ție seamă de cel puțin patru oameni în același om.

Patru oameni, adică patru vîrste.

J. J. Rousseau a descoperit, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, copilul. De atunci pedagogii au arătat că nu e vorba numai de virtualități rudimentare, care se dezvoltă după aceea mai amplu la maturitate, dar de o psihologie specifică, ireductibilă, complet deosebită calitativ de ceea ce constituie viața adultului de mai tîrziu.

Creat în psihologie, copilul a început să intre în literatură. Nu e vorba numai de romanele pedagogice ale lui Pestalozzi sau de suavele povești cu care a umplut Contesa de Ségur, născută Rostopchine, paginile încîntătoarei „Bibliothèque rose“.

Literatura sentimentală engleză a secolului trecut a făcut din copil, adeseori, eroul principal al romanului. Dickens, în *Mica Dorrit*, în *David Copperfield* etc., a creat tipuri nemuritoare. Literatura romantică de la Victor Hugo și G. Sand și pînă la aceea realistă a lui A. Daudet din *Jack*, sau din *Le petit chose* a fost preocupată, printr-o tardivă reminiscență de rousseauism, de alcătuirea sufletească a copilului cu zbuciumul și micile ei tragedii.

Se poate spune că secolul al XX-lea a descoperit sufletul adolescentului. Fiecare veac a avut o anumită predilecție pentru o vîrstă oarecare. Secolul al XVII-lea clasic a respectat tipul omului adult, în deplinătatea forțelor sale, la punctul de echilibru al dezvoltării facultăților. A venit apoi secolul al XVIII-lea cu gustul său pentru copil. Secolul nostru și-a arătat preferințele pentru vîrsta turbure a pubertății. Ceva mai înainte însă, Dostoievski, încercase să pătrundă în misterele nepătrunse ale acestei vîrste. A venit apoi Freud, cu sondajele sale. A răsărit, în fine, o întreagă literatură psihopedagogică și o alta beletristică, care a schițat definitiv profilul sufletesc al adolescentului. A. Gide, R. Radiguet cu al său *Diable au corps*, în Germania H. Ungar sau Leonhard Frank au studiat, în romane patetice, moravurile adolescenților criminali.

La noi, subiectul a cîștigat mari succese cu ajutorul lui Ionel Teodoreanu.

De pretutindeni, din toate domeniile, curiozitățile abundă în jurul acestui enigmatic suflet, greu de fixat în complexitatea lui nebuloasă, contradictorie și generoasă.

Maurice Barrès a spus : „Adolescența e timpul în care admirăm și ne umilim". Că admirăm e sigur. Atunci ochii se deschid mari, mirați, asupra existenței. Universul e proaspăt, virgin. Totul e încîntător, colorat, vrăjit. Cele mai banale evenimente capătă un relief, un parfum, o semnificație adîncă și eroică. S-ar putea adăuga la definiția lui Barrès o alta : „adolescența e timpul cînd luăm universul prea în serios". E epoca marilor semnificații și a marilor interpretări. Totul e pus în funcție de un mare principiu, de o lege supremă. Mai pe urmă, împrejurările și oamenii intră modest într-o serie uzată și previzibilă, evenimentele înseși se așază cuminți și golite de inedit, într-o categorie răsuflată de manifestări repetate și tipice.

Ca să poată găsi atîta interes în lucruri, fiindcă orice concepție asupra lumii nu e decît un grad de dispoziție, — sufletul adolescentului trebuie să aibă bogății speciale în el. Metafizica e ocupația specifică a adolescenței. Un filosof german, E. Spranger, care s-a ocupat de sufletul odolescentului într-o carte frumoasă, devenită azi clasică, găsește că ceea ce constituie trăsătura principală a sufletului adolescent e „formațiunea eului conștient". Pentru prima oară atunci ne opunem orgolioși și tăcuți peisajului existenței culcată la picioarele noastre. Atunci ne desprindem autonomi din haosul înconjurător, unitate fi-

ravă și grandomană, de sine stătătoare. Viața capătă un sens cu totul nou. Trecutul copilăriei e disprețuit ca o sclavie. Acum ne proiectăm independenți, față în față cu universul, pe propriile noastre picioare. Admirăm mult, dar ca să interpretăm prin noi. Iată de ce a doua parte a definiției lui Barrès, după care adolescența e timpul umilinței, nu e adevărată decît întrucît umilința benevolă, conștientă și prescrisă e tot o formă a grandomaniei. Afirmarea eului e un moment revoluționar al vieții. Criza produsă de acest cancer moral care dizolvă tot echilibrul anterior e teribilă. O forță internă de îndoială, de entuziasm și de misticism consumă la flacăra ei totul. Ruptura cu trecutul și nevoia de o viață nouă începe. Aceasta e vîrsta jurnalelor intime. Majoritatea fetelor și a băieților între 16 și 18 ani țin un jurnal de impresii cotidiene. În ele totul e scrutat și cîntărit după principii în același timp severe și incoerente.

Concomitent apare și fenomenul „Robinsonadelor", acele chemări stranii de sirenă de dincolo de orizont, nevoia de plecare către țărmuri fermecate, unde se poate începe o viață nouă. Atunci orice tren care pleacă, orice vapor care părăsește portul către lumi exotice lasă o dîră de durere, de regret și de revoltă. Fenomenul patologic numit în psihiatrie „fugues" e mai frecvent la această vîrstă ca oricînd. Marile întrebări metafizice „încotro", „la ce bun", „de unde" mușcă înveninat sufletul și-l chinuiesc. Mîndria cu formele ei adiacente : timiditatea și susceptibilitatea fac din adolescent o ființă ursuză și antisocială. Și pe lîngă tortura eului se adaugă undeva, în subteranele inconștientului, frămîntarea crudă a pubertății. Sexul se impune implacabil, cu trudă sadică. Fenomenul refulării indicat de Freud e mai tare, la această vîrstă, agravat de timiditate, de frica de necunoscut, de pudoare. Sublimată, pubertatea se revarsă nu numai în visuri lascive, în promisiuni orgiace de lubricitate, dar și-n elanuri generoase, în accese de religiozitate, de lirism și de sacrificiu.

Lipsită de echilibru, turmentată de tendințe contrarii, strivite de pofte și de renunțări, epocă de criză și de tranziție, adolescența atrage prin bizareria ei enigmatică, prin secretul său impenetrabil, prin imprevizibilitatea şi violenţa ei, prin spontaneitatea şi fecunditatea sa cheltuită din belşug, steril şi inutil.

Toate epocele nu pot iubi astfel de structuri sufleteşti. Dacă timpul nostru a arătat o înclinare specială pentru o asemenea psihologie, cauzele stau în anumite afinităţi.

Gustul excesiv pentru tinereţe înseamnă, dacă nu degenerare, în orice caz bătrîneţe. Să fie evul nostru aşa de bătrîn încît singurele lui plăceri să stea în contemplarea tinereţii ? Epocile, ca şi indivizii trecuţi de amiaza vîrstei, privesc adesea cu melancolie şi concupiscenţă înapoi. Apariţia sistemelor filosofice care „preaslăvesc viaţa", cu impulsul ei iniţial, cu elanul ei primordial, succesul enorm al bergsonismului, înseamnă, fără îndoială, dacă nu un început de decadenţă, în orice caz o reacţie firească la un exces de civilizaţie mecanică, un protest faţă de mecanizarea vieţii. Rousseauismul a fost şi el, în vremea lui, acelaşi protest faţă de rafinăriile unei vieţi prea subtilizată în forme obositoare, o întoarcere la sursele vitale, la originea primară, adică la primitivitate şi copilărie. Astăzi, în epoca tuturor standardizărilor, a industrialismului raţionalizat pînă la anihilarea oricărei spontaneităţi, acelaşi protest se desinează. Şi primul său corolar e, probabil, predilecţia pentru vîrsta turbure şi fecundă, pentru vîrsta iraţională şi entuziastă, care parcă copiază viaţa în procedeele ei, predilecţia pentru adolescenţă.

Pe de altă parte, mina infinită de explicaţii psihice, deschisă de pansexualismul lui Freud, a dezlănţuit ca pe un element magic, astăzi imposibil de domesticit, investigaţiile şi studiile asupra formării şi funcţionării faimoasei „libido". Dar ce cîmp mai indicat de experienţe decît pubertatea, cu problemele ei, în care sexualitatea e prinsă în însăşi geneza ei ?

Şi, poate, neoromantismul, care se desinează astăzi în literatură, ca şi în filosofie, accentuează încă această preocupare. Spuneam mai sus că clasicismul a preferat omul adult, format definitiv. Curentele romantice înclină însă către vîrstele informe, unde misterul persistă, unde nimic nu e fixat, unde totul ia conturul vag de virtualitate.

Adolescenţa e vîrsta surprizelor, şi romantismul adoră hazardul. El nu poate trăi din previzibil.

În fine, înclinarea către sufletul adolescenţei, ca şi istoria care dezmormîntează trecutul, ca şi utopia care întinde imaginaţia peste negurile viitorului, e o prelungire a perspectivei vieţii omeneşti, o lărgire a fruntariilor ei peste opera timpului. Adică e încă unul din eforturile disperate către longevitate, formă rezonabilă, meschină şi ştiinţifică a nemuririi.

[. . .]

Fiziologia ascetismului. Asceţii se recrutează, de cele mai multe ori, din foştii păcătoşi, din destrăbălaţii care şi-au epuizat tinereţea pînă la dezgust. În ordinea fiziologică, ascetismul abuzivilor nu e decît o dietă. Oroarea şi apărarea organismului de gută şi artero-scleroză.

Subiectul în artă şi-n morală. Subiectul nu importă în artă. Acolo tratarea, tehnica e totul. Din contră, în morală, mijloacele nu importă : scopul, adică tema, subiectul e totul.

Spirit analitic şi sintetic. Iluzioniştii, idealiştii, delicaţii sînt atenţi de obicei la aspectul sintetic al lucrurilor. Pe ei nu-i interesează cum e făcut un lucru, care sînt elementele ce-l compun, mecanismul lor.

Spiritele realiste, pesimiste, triviale au, dimpotrivă, tendinţa de a descompune în părţile lui componente orice fenomen. Analiştii au tendinţa de a arăta că nimic nu e extraordinar, că totul se explică prin antecedente cunoscute, banale, că asocierea, combinaţia nu e nimic nou în plus, că vălul de mister şi de prestigiu se reduce la prea puţin. A reduce un fenomen la elementele care-l compun înseamnă a-l bagateliza, a-l trivializa. Analiza e aproape totdeauna o operă de înjosire.

Tinereţă şi raţionalism. Cu toate că prin temperament tinerii înclină spre misticism, adică către instinct, spontaneitate şi anarhie, tinereţea e totuşi vîrsta cea mai raţionalistă. În această perioadă a vieţii există o nevoie de absolut pe care numai radicalismul formulelor abstract construite o poate satisface.

Concretul opune limite și precizări. El e corectat de realitate, care poate fi definită ca o rezistență față de absolut. Absolut nu se poate obține însă decît pe cale rațională, matematică. De îndată ce refuzi compromisul, adică recunoașterea relativității, nu poți fi satisfăcut decît pe cale rațională.

Corifeii Revoluției Franceze, epoca istorică denunțată de Taine ca cea mai raționalistă, au fost cu toții tineri.

Clasificarea muzicală a sistemelor filozofice.

Kant = Bach
Renouvier = César Franck
Guyau = Bizet
Nietzsche = Wagner.
Schopenhauer = Berlioz
Rousseau = Schubert
Goethe = Beethoven
Hegel = Brahms
Bergson = Richard Strauss

Mistica politică. Un spiritual om politic francez a definit mistica politică : „la méconnaissance enthousiaste des réalités“.

Da. Dar a uitat că eroarea entuziastă poate crea realități.

NOTE

I. DIN VOLUME

ESTETICĂ ŞI TEORIE LITERARĂ

ARTA ŞI URÎTUL

Studiul a apărut în *Viaţa românească*, XVI, nr. 2, februarie 1924, p. 249—259, şi a fost tipărit pentru prima oară în volum în *Între două lumi* (Editura „Cartea Românească, Bucureşti 1943), p. 282—299, cu unele prescurtări. El a fost republicat şi în culegerea *Scrieri din trecut — În literatură* (Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti 1957), p. 227—242.

Reproducem textul din *Între două lumi.*

IPOCRIZIA CLASICISMULUI

Apărut în *Viaţa românească*, XVI, nr. 8, august 1924, p. 262—265, la *Miscellanea* (M. R.) şi a fost tipărit în volumul *Atitudini* (Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1931), p. 161—168.

EXPRESIE INDIVIDUALĂ ŞI EXPRESIE SOCIALĂ ÎN ARTĂ

Textul a apărut iniţial cu titlul *Specific şi frumos* în *Viaţa românească*, XVII, nr. 9, septembrie 1925, p. 439—445, şi a fost reprodus cu acelaşi titlu în volumul *Comentarii şi sugestii* (Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928), p. 23—35.

Sub titlul *Expresie individuală şi expresie socială în artă*, a fost retipărit în volumul *Între două lumi*, p. 217—228, şi ulterior în *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 218—226.

Reproducem textul din *Între două lumi.*

CRIZA LITERARĂ

Text apărut în două numere din *Adevărul literar și artistic,* VI, nr. 250, 20 sept. 1925, și nr. 257, 8 noiembrie 1925, și reprodus în volumul *Perspective* (București, Editura Casei Școalelor, 1928), p. 189—203.

MILITANTISM ARTISTIC

Textul a apărut cu titlul *Militantism ideologic,* în *Viața românească,* XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 108—116, și a fost reprodus cu același titlu în volumul *Atitudini,* p. 51—70.

Sub titlul *Militantism artistic* a fost reluat ulterior, cu o serie de prescurtări, în *Între două lumi,* p. 149—163, *Scrieri din trecut — În literatură,* p. 192—203, *Portrete, cărți, idei,* p. 226—230

Textul a fost stabilit prin utilizarea volumelor *Atitudini* și *Între două lumi.* Ni se pare interesant să transcriem și finalul textului inițial, după volumul *Atitudini* (p. 66—67) :

„A existat cîndva o abstracție psihologică în istoria filosofiei. Era statuia empiristului Condillac, care n-avea decît senzații. Eroarea s-a rectificat de atunci și nimeni nu crede azi, în afară de psiho-patologie, într-un om așa de simplificat. Iată cum prin exces de zel «estetica» românească a ajuns la primitivitate.

Dacă un popor ca francezii, care ar avea alte drepturi la atitudini de pur diletantism, la literatura de senzații sau de artă abstractă, rece, în afară de viață, a lepădat astăzi cu totul produsul rece al unei epoci de beoțism, cu atît mai mult, avem nevoie noi de o literatură adîncă, serioasă, făcută din sentimente umane, tragice, cu semnificație morală și filozofică, cu rezonanțe profunde a tot ce constituie adevărata viață. Nu «artiști cetățeni», nici profesori de morală, nici pedanți teziști și nici propagandiști politici. Dar artiști sensibili, vibrînd de viața profundă a societății și timpului lor. Puerilitatea și snobismul nu pot servi decît ca amuzamente trecătoare. În dificultățile în care ne zbatem, arta infantilă ar fi un lux prea costisitor. Un singur strigăt e necesar : ne trebuiesc adulți."

ETNIC ȘI ESTETIC

Viața românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 234—243. Studiul a fost republicat succesiv în *Atitudini,* p. 87—108, *Între două lumi,* p. 263—281, *Scrieri din trecut — În literatură,* p. 204—217, *Portrete, cărți, idei,* p. 213—225.

Am reprodus textul din *Între două lumi,* dar ne-am îngăduit să păstrăm în text și pasaje din textul tipărit în *Atitudini,* deoarece ni s-a părut că eliminarea lor s-a datorat, ca și în alte cazuri, mai curînd împrejurărilor în care a apărut volumul *Între două lumi* (anul 1943).

DE CE NU AVEM ROMAN ?

Viața românească, XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 82—91.

Textul a fost publicat în volumele *Perspective,* p. 170—188, și *Între două lumi,* p. 171—187, de unde este reprodus.

DESPRE CRITICA LITERARĂ

Adevărul literar și artistic, VIII, nr. 352, 4 septembrie, 1927.

Textul a fost reprodus succesiv în volumele *Perspective,* p. 3—9, *Între două lumi,* p. 164—170, *Scrieri din trecut — În literatură,* p. 125—130, *Portrete, cărți, idei,* p. 231—235.

Se reproduce textul din *Între două lumi.*

CONTRADICȚIILE INTERNE ALE ROMANTISMULUI

Studiul a apărut pentru întîia oară, cu titlul *Centenarul romantismului,* în *Viața românească,* XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 247—260, și a fost reprodus cu titlul *Caracterizarea romantismului* în volumul *Comentarii și sugestii,* p. 81—108.

Cu ușoare prescurtări, a fost reluat sub titlul *Contradicțiile interne ale romantismului* în volumele *Între două lumi,* p. 229—253, *Scrieri din trecut — În literatură,* p. 154—172, *Portrete, cărți, idei,* p. 258—275.

Este reprodus textul din *Între două lumi.*

MENTALITATEA ESTETICĂ ȘI TIMPUL NOSTRU

Text tipărit în *Revista română*, nr. 7—8, noiembrie-decembrie 1941, p. 409—421.

A fost reprodus pentru întîia oară în volumul *Între două lumi*, p. 55—78, și, ulterior, în *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 173—191, și *Portrete, cărți, idei*, p. 242—261.

Este reprodus textul din *Între două lumi*.

LITERATURA ROMÂNĂ

JEAN BART („PRINȚESA BIBIȚA")

Viața românească, XV, nr. 7, iulie, 1923, p. 124—125 ; textul a fost reprodus în *Perspective*, p. 214—217.

CEZAR PETRESCU („DRUMUL CU PLOPI")

Viața românească, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 141—142, republicat în *Perspective*, p. 58—62.

LUCIAN BLAGA

Recenzia la volumul lui Blaga *În marea trecere* a apărut în *Viața românească*, nr. 5, mai 1924, p. 296—298.

Textul a fost reprodus în volumul *Perspective*, p. 94—102. (v. și scurta recenzie a lui Ralea la *Filozofia stilului* de Blaga, în volumul de față, p. 426—427).

D. D. PĂTRĂȘCANU („TREI COMEDII")

Viața românească, XVI, nr. 6, iunie, p. 432—433. Text republicat în *Perspective*, p. 63—66.

PAUL ZARIFOPOL („VEDENII")

Viața românească, XVII, nr. 2, februarie 1925, p. 309—311. Textul a fost reprodus împreună cu cel consacrat volumului lui Zarifopol *Din registrul ideilor gingașe* (v. volumul de față p. 151—155), sub titlul generic *Paul Zarifopol*, în volumele *Interpretări*, p. 159—171, și *Înțelesuri*, p. 106—118. (Cf. și necrologul scris de Mihai Ralea la moartea lui Zarifopol, în **1934 : volumul de** față, p. 474—477.)

G. TOPÎRCEANU

Cuvîntul liber, seria a II-a, II, nr. 16, 18 aprilie 1925, p. 9—11 ; text reprodus în *Interpretări* p. 173—178, și ulterior, cu prescurtări, în *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 59—63.

La moartea lui Topîrceanu, Mihai Ralea reia textul într-o formă modificată, în *Viața românească*, XXIX, nr. 7, iulie 1937, p. 19—22. Am folosit pentru ediția de față acest din urmă text. Transcriem totuși pasajul introductiv al textului inițial :

„Filistinii urăsc rîsul. Ei denunță cu gravitate și răutate vindictei populare pe oamenii veseli. Și odată compromis pe tema veseliei, e greu într-o societate ipocrită să mai poți fi respectat de proștii serioși ori de ipocriții grav."

Articolul, tipărit în 1925 în *Cuvîntul liber*, a declanșat o polemică în paginile revistei ; Camil Petrescu a tipărit textul *Polemică* (15 august 1925), la care M. Ralea a răspuns cu articolul *Polemică și polemică*, inserat în volumul de față. (Cf. secțiunea II — *Din periodice*, p. 383—387.)

MATEI CANTACUZINO

Articol tipărit la moartea lui Matei Cantacuzino, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 247, 30 august 1925.

Textul a fost retipărit în *Interpretări*, p. 153—158, și *Înțelesuri*, p. 119—124.

F. ADERCA („OMUL DESCOMPUS")

Viața românească, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 136—138, *Perspective*, p. 103—108.

PAUL ZARIFOPOL (*„DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE"*)

Viața românească, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 290—292; textul a fost reluat, împreună cu cel dedicat volumului *Vedenii*, în *Interpretări*, p. 159—171, și în *Înțelesuri*, p. 106—108 (cf. nota supra).

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU („CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH")

Viața românească, XIX, nr. 1, ianuarie 1927, p. 144—147; textul a fost publicat, minus finalul, în *Perspective*, de unde îl reproducem.

ION PILLAT („BISERICA DE ALTĂDATĂ")

Viața românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 289—290; ***Perspective***, p. 91—93.

IONEL TEODOREANU

Adevărul literar și artistic, VIII, nr. 336, 15 mai, 1927. Textul a fost republicat în *Interpretări*, p. 133—152, ***Înțelesuri***, p. 86—105, de unde îl reproducem, *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 64—77.

T. ARGHEZI

Viața românească, XIX, nr. 6—7, iunie-iulie 1927, p. 426—440. Textul a fost republicat în *Perspective*, p. 16—37, ***Înțelesuri***, p. 9—26, *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 19—33.

Textul inițial, reprodus ca atare în volumul *Perspective* (1928), cuprindea următoarea introducere, eliminată de autor în textul din *Înțelesuri* (1942), pe care l-am folosit în ediția de față:

„Apariția volumului de versuri al d-lui T. Arghezi este, fără îndoială, cel mai important eveniment literar al anului. Afară de rare excepții, toată lumea l-a salutat ca atare. Mai întîi, fiindcă e primul său volum: primul volum al unui scriitor și poet care se manifestă de douăzeci și cinci de ani. Așteptam cu toții gruparea într-un mănunchi care să lege între ele atîtea poezii ce ne-au entuziasmat succesiv și fărămițat, cu scăpărări de entuziasm stinse repede și aprinse iarăși, fără continuitate.

Însă volumul acesta nu e însemnat numai pentru plăcerea pe care a produs-o, oricît ar fi aceasta de mare. El are o semnificație și mai importantă: reprezintă un moment de istorie literară. S-a scris de multe ori că T. Arghezi a avut o influență considerabilă asupra tinerii noastre literaturi. El e ceea ce se cheamă un maestru. Constatarea e perfect adevărată, însă trebuie precizată. Influența d-lui T. Arghezi nu mi se pare prea importantă în ce privește conținutul operei sale.

Nu găsesc în contemporani aproape nimic din structura sa sufletească, din ideile, senzațiile, felul de a vedea viața, din gustul său. Influența sa e covîrșitoare însă în ce privește forma. Ascendentul său e de natură tehnică. D. Tudor Arghezi a produs o revoluție în arta scrisului românesc și în proză, și în versuri.

Dacă aș fi bine înțeles, aș spune că importanța covîrșitoare e de *natură filologică*. Altfel se scria înainte de d-sa și altfel se scrie astăzi. Nu există scribuleț cît de mărunt, cît de prizărit gazetăraș de provincie ori de capitală, chiar din cei care-l detestă, care nu-l cunosc ori nu-l înțeleg, care fără să vrea, inconștient, sub influența atmosferei pe care o respiră, să nu-i utilizeze vreo întorsătură sintactică, vreun epitet definitiv, măcar o caracterizare *à la manière de*.

În această privință, reforma sa lingvistică, modelajul pe care l-a aplicat d-sa limbii se poate compara, în toată libertatea, cu acela efectuat de Eminescu, acum cincizeci de ani. Nimeni, absolut nimeni din marii noștri scriitori din ultimele decenii nu s-a bucurat de o așa de mare influență. Dintre toți, singur d. T. Arghezi a ajuns fenomen de istorie literară. Vom înțelege mai bine de ce a prins așa de iute cînd, în afară de ceea ce se găsește în mediu și care nu ne interesează pentru moment, vom lămuri specificul său sufletesc și artistic."

În textul inițial figurau și următoarele considerații despre anarhism, eliminate în varianta din 1942:

„Comprimarea prea mare, multă vreme, duce la o explozie care se efectuează în toate părțile fără direcție și fără sens. Constatarea se poate verifica ușor prin latura sa socială. În țările de libertate relativă, apar forme de revoluție precisă: de pildă, socialismul. În țările de despotism complect, unde libertatea n-are nici un mijloc de exprimare, unde e complect gîtuită, apare complotul, bomba, atentatul, apar sectele secrete, mafiile cu terorismul lor ascuns contra oricui.

Se spune că înainte de a se decide asasinatul împărătesei Elisabeta la Geneva, era vorba încă de două persoane; un prinț german şi un preşedinte de republică. Pe urmă sorţul a căzut la întîmplare pe nenorocita împărăteasă. Dar putea să cadă asupra altcuiva. Anarhismul nu alege. El distruge ca să distrugă. E o revanşare oarbă, datorită apăsării excesive. Dovadă că astfel de forme n-au apărut decît în ţările exclusiv tiranice, în Rusia, Spania, Portugalia, în ţările unde votul universal nu dădea posibilitatea revendicărilor pe cale locală şi paşnică."

Analiza *Blestemului* lui Arghezi este precedată în textul iniţial din *Perspective* de următoarea caracterizare, eliminată în versiunea din *Înţelesuri :*

„Accentele sale amintesc de blestemele unei alte rase împilate milenar, fără drept de protest, de jurămîntul «More judaico»".

Într-un articol din *Viaţa românească,* nr. 5, mai 1960, precum şi în *Cuvîntul înainte* la volumul de versuri tipărit în „Biblioteca pentru toţi", Ralea relua fragmente din textul apărut în 1927. Reproducem aici două fragmente inedite din articolul publicat în mai 1960 :

„Marele nostru poet împlineşte luna aceasta optzeci de ani. Se ştie că vîrsta omului n-are o semnificaţie cifrică. Energia căpătată de la natură într-o fiinţă nu se cheltuieşte la fel. Cine ar putea vorbi de bătrîneţea lui Tudor Arghezi ? Ritmul, ca şi calitatea creaţiei sînt aceleaşi la el ca acum o jumătate de veac. Ca toate geniile, Arghezi e o mutaţie, un salt orb peste banalitate. Apariţia lui în mediul nostru, ca şi durata sursei de creaţie, ţine de miracol. Îi sărbătorim vîrsta dintr-un ritual cutumiar, dar el se măsoară cu eternitatea. Tot aşa de viu ca altădată printre noi, el nu va putea fi uitat niciodată de posteritate, ca un fenomen care ne exprimă ideal firea noastră românească şi coincidenţa unui imens talent cu un moment istoric, acel al construirii socialismului la noi."

„Tudor Arghezi e revendicat azi ca marele nsotru poet naţional. Şi el răspunde entuziast acestei chemări. Un popor întreg se recunoaşte în el şi el în poporul său. Armonia e stabilită şi legătura devine indestructibilă. Veacurile ce vor veni vor recunoaşte în Arghezi un ecou autentic al frămîntărilor noastre în clipa în care trăim."

G. IBRĂILEANU

Mihai Ralea a publicat primul său text despre G. Ibrăileanu în *Adevărul literar şi artistic,* nr. 343, 3 iulie 1927, cu titlul : *G. Ibrăileanu, cu prilejul ultimului său volum „Scriitori români şi străini"*, reluîndu-l ca atare şi în *Interpretări,* p. 179—201.

La moartea lui G. Ibrăileanu, M. Ralea republică textul în numărul omagial dedicat lui Ibrăileanu din *Viaţa românească,* XXVIII, nr. 4—5, aprilie-mai, 1936, p. 84—95, cu uşoare modificări impuse de circumstanţă. Este textul reprodus ulterior în prima parte a studiului *G. Ibrăileanu,* din *Înţelesuri,* p. 41—59, căruia îi urma cel dedicat lui *G. Ibrăileanu moralist.* Am folosit pentru ediţia de faţă acest text din *Înţelesuri,* care a fost retipărit şi în *Scrieri din trecut,* p. 34—47.

Textul din numărul special al *Vieţii româneşti* cuprindea şi următoarele rînduri finale, absente din textul de bază, pe care găsim că nu e lipsit de interes să le transcriem aci :

„Mai rămîne de amintit şi *romancierul.* G. Ibrăileanu a ţinut în sertar zece ani manuscrisul *Adelei* şi dacă n-ar fi fost prietenii, literatura română ar fi avut în minus un roman care în multă privinţă se apropie de *Adolphe* ori de *Dominique.*

De la Caragiale încoace, toţi cîţi l-au apropiat, fără excepţie, l-au preţuit. Influenţa sa asupra literaturii moderne a fost covîrşitoare.

Aproape nimic din ce se va păstra în antologie n-a trecut în afară de încurajarea, de sfatul, ori măcar de interesul său. Revista pe care a creat-o e singura de mare anvergură pe care a avut-o România contemporană. Şi cei care au avut legături cu dînsa direct sau indirect, adică toţi cei buni, au avut mai ales relaţii cu Ibrăileanu. Ideologia sa, satisfăcînd logica şi inima, visul şi realitatea, a creat urmaşi. Nu puţini din cei care ne muncim a gîndi l-am considerat ca pe modelul nostru. Pentru toţi aceştia, rîndurile de faţă sînt doar comentarii, lămuriri la un text cunoscut.

Iar pentru ceilalţi, care pînă acum n-au priceput nimic, nu modestele mele resurse vor modifica o neputinţă congenitală. Cine a avut vreodată talentul de a modifica prin vorbe sau argumente fiziologia ?

Şi pe de altă parte, e prea departe de mine gîndul de a ofensa memoria lui Ibrăileanu, căutîndu-i adepţi la întîmplare, din mulţime, după ce s-a ascuns o viaţă întreagă de indiscreţia omagiului public. Acest articol are semnificaţia unui simplu monolog interior.

Mi-am lămurit semnificaţia operei celui mai scump şi mai respectabil prieten pe care mi l-a dat viaţa."

D. CIUREZU („RĂSĂRIT“)

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 302—305 reprodus în volumul *Perspective*, p. 10—15.

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

Textul a apărut cu titlul *La o aniversare*, în *Adevărul literar și artistic*, IX, nr. 373, 29 ianuarie 1928, p. 1—2, și a fost tipărit cu noul titlu în *Perspective*, p. 51—57.

LUCIA MANTU

Viața românească, XX, nr. 2, februarie 1828, p. 252—258. Textul a apărut în volumele *Perspective*, p. 38—50, *Înțelesuri*, p. 78—85, *Scrieri din trecut — În literatură și filosofie*, p. 226—233.

Reproducem textul din *Înțelesuri*.

Ni se pare interesant să transcriem aci introducerea textului inițial, din *Viața românească*, păstrată în volumul *Perspective*, dar eliminată ulterior în *Înțelesuri* :

„Sînt puține opere în care elementul estetic se găsește neamestecat, pur. De cele mai multe ori, o schiță sau un roman, un pastel ori un portret conțin un mănunchi de sentimente variate și eterogene, culese din toate resorturile sufletului, din toate slăbiciunile, poftele ori aspirațiile sale omenești. Cu toată voința sa de creațiune exclusiv estetică, artistul nu reușește s-o izoleze, așa cum face anatomistul cînd colorează unele celule interesante pentru studiu și lasă altele întunecate. Artistul nu poate învinge omul, chiar în timpurile noastre de sforțare autonom estetică. Cercetătorii în știința artei sînt de acord astăzi că arta depășește esteticul. O operă e mai mult decît o intenție și o realizare tehnică a unei teme. Elementul estetic e fără îndoială în centrul preocupărilor, el ordonează și dispune materialul. Dar nu poate opri năvălirea altor sentimente care se strecoară și-l întovărășesc. E necesar, totuși, să facem o distincțiune. E evident că o realizare grandioasă, cum e un roman de Tolstoi, de Dickens ori Balzac, conține mai multe elemente străine, anestetice decît o poemă în proză de Jules Renard, de O. Wilde, decît un basm oriental al lui Maurice Barrès ori decît o poezie de Valéry. Într-un mare roman viața se revarsă cu toate aspectele sale. Autorul creează figuri, face considerații filosofice și sociale, descrie natura. Torentul care-l însuflețește îl împinge dincolo de ticluirea pedantă a frumosului neprihănit. Romanul e formă a vieții și exprimă totalitatea și diversitatea acesteia. fără să excludă nimic. Voința estetică e împinsă la un rol relativ, dominată, intimidată.

Cînd însă voința către frumos se aplică la un domeniu mai restrîns, cu limite reduse, atunci autonomia ei se poate realiza. Căci ce alt element străin decît intenția perfecțiunii tehnice poate intra într-un afiș de Toulouse-Lautrec, într-o statuie de Tanagra, într-o bijuterie de Lalicque, într-un covor de Belucistan, într-un sonet de Herédia ? Acolo domină o dispoziție de senzație, o preocupare de decorativ, care nu-și asociază sentimente ori atitudini. Senzația e un material pasiv, care ascultă de ordinele noastre, primește destinația pe care i-o dăm. Ea servește, fără să se împotrivească, tot atît de bine scopul savantului care urmărește adevărul, ca și pe acela al artistului care voiește frumosul. Aici totul depinde de intenție. Dar sentimentul ori convingerea nu sînt servitoare tot așa de docile. Ele nu se mlădiază așa de ușor scopurilor creatorului și păstrează o anumită îndărătnicie proprie.

Literatura d-rei Lucia Mantu nu se poate compara cu nimic unui roman de Tolstoi ori Balzac. Semnificația ei e pur estetică. Va trebui să o studiem ca atare.“

G. IBRĂILEANU MORALIST

Viața românească, XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, p. 49—57. Textul a fost republicat în *Atitudini*, p. 21—28, și, ulterior, împreună cu primul text despre Ibrăileanu scris de Ralea (v. nota supra), în volumele *Înțelesuri* (cu unele prescurtări conjuncturale) p. 59—74, și *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 47—58.

La stabilirea textului am folosit deopotrivă cel din volumul *Atitudini* și cel din volumul *Înțelesuri*.

M. SADOVEANU

Adevărul literar și artistic, IX, nr. 522, 7 decembrie 1930.

În forma apărută în volumele *Atitudini* și *Înțelesuri*, textului de mai sus i se adaugă recenzia la romanul *Venea o moară pe Siret*, tipărită de Mihai Ralea în *Viața românească*, nr. 5—6, mai-iunie 1925, p. 350—352. Ulterior, el a mai fost tipărit în *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 9—18.

Se reproduce textul din *Înțelesuri*.

LITERATURĂ STRĂINĂ

HERMAN BANG

Textul a apărut în revista *Fapta* (la rubrica „Note și figuri"), nr. 21, 23 iunie 1919, p. 437—439, și a fost reprodus în volumul *Perspective*, p. 161—165.

JULES RENARD
(„LES CLOPORTES")

Viața românească, XII, nr. 8, octombrie 1920, „Scrisori din Paris", p. 287—288.

Reprodus în vol. *Perspective, 1928*, p. 146—149.

HENRY DE RÉGNIER
(„LA PÊCHERESSE")

Viața românească, XII, nr. 8, octombrie 1920, „Scrisori din Paris", p. 289—290.

Reprodus în vol. *Perspective, 1928*, p. 150—154.

AMIEL

Viața românească, XIII, nr. 12, decembrie 1921, p. 341—347, cu titlul *Centenarul lui Amiel*.

Textul a fost publicat în volumele *Interpretări*, p. 93—104, și *Înțelesuri*, p. 249—261. Se reproduce textul din ultimul volum.

MARCEL PROUST

Viața românească, XV, nr. 8—9, august-septembrie 1923, p. 195—207.

Textul a fost retipărit în *Interpretări*, p. 1—27, *Înțelesuri*, p. 131—155, *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 90—106, *Portrete, cărți, idei*, p. 120—137.

Deoarece textul apărut în *Înțelesuri* cuprinde cîteva omisiuni, dictate îndeosebi de circumstanțele istorice ale momentului (era epoca dictaturii antonesciene), am preferat să oferim varianta inițială din volumul *Interpretări*, dar am păstrat acele modificări introduse în textul din *Înțelesuri*, care au un caracter mai ales stilistic.

MAURICE BARRÈS

Viața românească, XV, nr. 12, decembrie 1923, p. 354—355. Textul a apărut în volumele *Perspective*, p. 109—112, *Înțelesuri*, p. 198—201, *Portrete, cărți, idei*, p. 101—103.

Reproducem articolul din *Înțelesuri*.

În legătură cu M. Barrès v. și recenzia la *Mes cahiers*, reprodusă de noi în secțiunea *Din periodice*.

GOBINEAU ȘI GOBINISMUL

Viața românească, XVI, nr. 1, ianuarie 1924, p. 156—157. A apărut în volumul *Perspective*, p. 218—221, de unde este reprodus.

CENTENARUL LUI BYRON

Viața românească, XVI, nr. 5, mai 1924, p. 292—295. Retipărit în *Perspective*, p. 166—169, de unde este reprodus.

BALZAC („COUSINE BETTE")

Viața românească, XVI, nr. 8, august 1924, p. 227—233, cu titlul *Cousine Bette*.

Retipărit cu titlul *Balzac („Cousine Bette")* în *Interpretări*, p. 57—69, ***Înțelesuri***, p. 181—192, *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 78—85, *Portrete, cărți, idei*, p. 165—172.

Ca și în cazul textului despre Proust, am preferat să luăm ca text de bază cel din *Interpretări*, deoarece, sub presiunea circumstanțelor istorice amintite (v. nota supra), M. Ralea a eliminat în textul din ***Înțelesuri*** două pasaje.

PAUL VALÉRY

Viața românească, XVI, nr. 9, septembrie 1924, p. 398—403, cu titlul *Paul Valéry — poet și filozof*.

Textul a fost tipărit cu titlul *Paul Valéry* în *Interpretări*, p. 119—128, ***Înțelesuri***, p. 276—286, *Scrieri din trecut — În literatură și filozofie*, p. 234—241, *Portrete, cărți, idei*, p. 138—145.

Este reprodus textul din ***Înțelesuri***.

LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

Viața românească, XVI, nr. 10, octombrie 1924, p. 106—112. Textul a apărut apoi în volumele *Interpretări*, p. 83—92, ***Înțelesuri***, p. 238—248, *Scrieri din trecut — În literatură și filozofie*, p. 257—264, *Portrete, cărți, idei*, p. 75—93.

Se reproduce textul din ***Înțelesuri***.

E. FROMENTIN („DOMINIQUE")

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 403—409, cu titlul *„Dominique" de E. Fromentin*.

Textul a apărut cu titlul *E. Fromentin („Dominique")*, în *Interpretări*, p. 45—56, ***Înțelesuri***, p. 170—180, *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 107—114, *Portrete, cărți, idei*, p. 173—180.

Este reprodus textul din ***Înțelesuri***.

THOMAS HARDY („TESS D'URBERVILLE")

A apărut în *Viața românească*, XVII, nr. 8, august 1925, p. 192—198, cu titlul *Cetind „Tess d'Urberville"*

Cu noul titlu: *Thomas Hardy („Tess d'Urberville")* a apărut în *Interpretări*, p. 71—81, ***Înțelesuri***, p. 227—237, *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 115—122, *Portrete, cărți, idei*, p. 203—209.

Reproducem textul din ***Înțelesuri***.

ANDRÉ GIDE

Viața românească, XVIII, nr. 2—3, februarie-martie 1926, p. 350—356.

Textul a apărut în volumele *Interpretări*, p. 105—118, *Înțelesuri*, p. 262—275, *Portrete, cărți, idei*, p. 110—119.

Este reprodus textul din volume.

În legătură cu Gide, a se vedea textul *Cazul Gide*, comentariu critic pe marginea cărții *Si le grain ne meurt*, apărut în *Viața românească*, din aprilie 1927 și reprodus de noi în secțiunea *Din periodice*.

NOTE DESPRE RAINER MARIA RILKE

Viața românească, XIX, nr. 1, ianuarie 1927, p. 116—123.

Eseul a fost retipărit în *Interpretări*, p. 29—43, ***Înțelesuri***, p. 156—165, *Scrieri din trecut — În literatură și filozofie*, p. 242—254, *Portrete, cărți, idei*, p. 146—155.

Se reproduce textul din ***Înțelesuri***.

SUFLETUL PROVINCIAL

Textul a apărut ca o recenzie la cartea lui F. Mauriac *La Province*, în *Viața românească*, XIX, nr. 6-7, iunie-iulie 1927, p. 462—464.

Cu titlul *Sufletul provincial („La province" de F. Mauriac)*, este retipărit în *Perspective*, p. 87—90, de unde este reprodus.

LA COMEMORAREA LUI H. IBSEN

Viața românească, XX, nr. 3, martie 1928, p. 463—465. Textul a apărut succesiv în volumele *Perspective*, p. 155—160, *In-*

țelesuri, p. 287—292, *Scrieri din trecut — În literatură și filozofie*, p. 252—256, *Portrete, cărți, idei*, p. 44—47.

Se reproduce textul din *Înțelesuri*.

PAUL MORAND CĂLĂTOR

Adevărul literar și artistic, IX, nr. 519, 18 noiembrie 1930.

Text republicat în *Atitudini*, p. 145—150, *Înțelesuri*, p. 125—130, *Scrieri din trecut — În literatură și filozofie*, p. 265—270, *Portrete, cărți, idei*, p. 159—162.

Reproducem textul din volume.

II. DIN PERIODICE

ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

EUROPEISM ȘI TRADIȚIONALISM

Viața românească, XVI, nr. 3, martie 1924, p. 445—447 („Miscellanea").

SPORT ȘI LITERATURĂ

Viața românască, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 136—137 („Miscellanea").

EVOLUȚIA TEATRULUI MODERN

Viața românească, XVI, nr. 7, iulie 1924, p. 122—124.

DL. H. SANIELEVICI DESPRE PANAIT ISTRATI ȘI DESPRE LITERATURA ROMÂNĂ

Viața românească, XVI, nr. 9, septembrie 1924, p. 406—412 („Miscellanea").

ESTETISM ȘI POPORANISM

Viața românească, XVII ,nr. 1, ianuarie 1925, p. 129—131 („Miscellanea"). Deși nesemnat, avem toate motivele să atribuim textul lui M. Ralea.

UNITATEA CONSTRUCTIVISMULUI

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 443—444 („Miscellanea").

DE LA CENACLUL D-LUI M. DRAGOMIRESCU

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 444—446 („Miscellanea").

POLEMICĂ ȘI POLEMICĂ

Cuvîntul liber, seria a II-a, II, nr. 30, 15 septembrie 1925, p. 13—15.

STATUL ȘI LITERATURA

Cuvîntul liber, seria a II-a, II, nr. 31, 1 octombrie 1926, p. 9-10.

POSTERITATEA CRITICII

Viața românească, XVIII, nr. 5—6, mai-iunie 1926, p. 307—308 („Miscellanea").

CRITICĂ PSIHOLOGICĂ ȘI CRITICĂ ESTETICĂ

Viața românească, XVIII, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 213-215 („Miscellanea").

CRIMA D-LUI ZARIFOPOL

Viața românească, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 197—199 („Miscellanea").

PENTRU DL. PAUL ZARIFOPOL

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 295—296 („Miscellanea").

ȘTIINȚA LITERARĂ ȘI PSIHOLOGIA MODERNĂ

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 296—298 („Miscellanea").

UN INCIDENT ÎNTRE ESTEȚI

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 298—299 („Miscellanea").

CONFUZIUNEA VALORILOR

Viața românească, XXVI, nr. 8, aprilie-mai 1930, p. 141—142.

DECĂDEREA FORMELOR

Viața românească, XXVI, nr. 8, aprilie 1934, p. 3—6.

ÎNAPOI LA JUNIMISM !

Viața românească, XXVI, nr. 17-18, septembrie 1934, p. 72-75 („Miscellanea").

LITERATURĂ ROMÂNĂ

CAMIL PETRESCU („VERSURI")

Viața românească, XV, nr. 8-9, august-septembrie 1923, p. 337—339 („Recenzii").

I. PILLAT („PE ARGEȘ ÎN SUS")

Viața românească, XV, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1923, p. 200—202 („Recenzii").

VIRGIL CIOFLEC („LUCHIAN")

Viața românească, XVI, nr. 4, aprilie 1924, p. 146 („Recenzii").

OCTAV BOTEZ („PE MARGINEA CĂRȚILOR")

Viața românească, XVI, nr. 6, mai 1924, p. 299—300 („Recenzii").

MARIN SIMIONESCU RÎMNICEANU („ISTORIA ARTELOR")

Viața românească, XVI, nr. 5, mai 1924, p. 301 („Recenzii").

SANDU TELEAJĂN („AU ÎNFLORIT CASTANII")

Viața românească, XVI, nr. 6, iunie 1924, p. 435 („Recenzii").

N. DAVIDESCU („CONSERVATOR ET C-IE")

Viața românească, XVI, nr. 11, noiembrie 1924, p. 320—321 („Recenzii").

LUCIAN BLAGA („FILOSOFIA STILULUI“)

Viața românească, XVI, nr. 12, decembrie 1924, p. 481 („Recenzii“).

PANAIT ISTRATI („ONCLE ANGHEL“)

Viața românească, XVII, nr. 1, ianuarie 1925, p. 164—166 („Recenzii“).

E. BUCUȚA („LEGĂTURA ROȘIE“)

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 456-457 „(Recenzii“).

SANDU TELEAJĂN („POVEȘTILE LUI HINU ION“)

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 457 („Recenzii“).

PETRE SERGESCU („SCRISORI DIN VARȘOVIA“)

Viața românească, XVII, nr. 3, martie 1925, p. 457 („Recenzii“).

JEAN BART („ÎN DELTĂ“)

Viața românească, XVII, nr. 4, aprilie 1925, p. 126-127 („Recenzii“).

H. STAHL („SPION“)

Viața românească, XVII, nr .9, septembrie 1925, p. 459-460 („Recenzii“)

LEON FERARU („MAGHERNIȚA VECHE ȘI ALTE VERSURI DIN ANII TINERI“)

Viața românească, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 138-139 („Recenzii“).

TUDOR VIANU („DUALISMUL ARTEI“)

Viața românească, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 143 („Recenzii“).

MOARTEA LUI RADU ROSETTI

Viața românească, XVIII, nr. 2-3, februarie-martie 1926 p. 368 („Miscellanea“).

JEAN BART („PESTE OCEAN“)

Viața românească, nr. 7-8, iulie-august 1926, p. 219-220 („Recenzii“).

I. PETROVICI CA LITERAT

Adevărul literar și artistic, VII, nr. 297, 15 august 1926, p. 2.

A. TOMA („POEZII“)

Viața românească, XVIII, nr. 12, decembrie 1926, p. 444 („Recenzii“).

ÎN MARGINEA ULTIMEI NUVELE A D-LUI M. SADOVEANU

Viața românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 286-287 („Miscellanea“)

I. PETROVICI („MOMENTE SOLEMNE“)

Viața românească, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 279-280 („Recenzii“).

ARTA D-LUI T. ARGHEZI ȘI MAGIA

Viața românească, XIX, nr. 10—12, octombrie-decembrie 1927, p. 299-300 („Miscellanea“).

G. BĂRGĂUANU („PĂMÎNT ȘI SOARE“)

Viața românească, XX, nr. 1, ianuarie 1928, p. 156-157 („Recenzii“).

STEJAR IONESCU („DOMNUL DE LA MURANO“)

Viața românească, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 312-313 („Recenzii“).

L. REBREANU („CIULEANDRA“)

Viața românească, XX, nr. 4, aprilie 1928, p. 127-128 („Recenzii“).

AL. A. PHILIPPIDE („STÎNCI FULGERATE“)

Viața românească, XXII, nr. 7-8, iulie-august 1930, p. 160-161 („Recenzii“).

SĂRBĂTORIREA D-LUI M. SADOVEANU

Viața românească, XXII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1930, p. 161 („Miscellanea“)

GEORGE LESNEA („VEAC TÎNĂR“)

Viața românească, XXIII, nr. 2, februarie 1931, p. 210-211 („Recenzii“).

ION MINULESCU („BĂRBIERUL REGELUI MIDAS“)

Viața românească, XXIII, nr. 9-10, septembrie-octombrie 1931, p. 420—422 („Recenzii“).

CONST. GRAUR („CÎȚIVA INȘI“)

Viața românească, XXIII, nr. 11—12, noiembrie-decembrie 1931, p. 202-203 („Recenzii“). Textul apare nesemnat, dar autorul este indicat la tabla de materii.

T. VIANU („ARTA ȘI FRUMOSUL“)

Viața românească, XXIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1931, p. 203-204 („Recenzii“).

C. STERE ROMANCIER (CU OCAZIA EDIȚIEI A DOUA A ROMANULUI SĂU)

Dimineața, anul 28, nr. 9076, 1 aprilie 1932, p. 3.

G. CĂLINESCU („VIAȚA LUI MIHAIL EMINESCU“)

Dimineața, anul 28, nr. 9121, 19 mai 1932, p. 3.

T. TEODORESCU-BRANIȘTE (FUNDĂTURA CIMITIRULUI NR. 13)

PERPESSICIUS (ITINERAR SENTIMENTAL)

Dimineața, anul 28, nr. 9137, 4 iunie 1932, p. 3.

PAUL ZARIFOPOL

Viața românească, XXVI, nr. 8, 30 aprilie 1934, p. 45-46.

„GHIOCUL“ DE DEMOSTENE BOTEZ

Viața românească, XXVII, nr. 7-8, iulie-august 1935, p. 73-75 („Note pe marginea cărților“).

G. IBRĂILEANU

Viața românească, XXVIII, nr. 2-3, februarie-martie 1936, p. 3-4.

E. BUCUȚA („DUILIU ZAMFIRESCU ȘI TITU MAIORESCU ÎN SCRISORI“)

Viața românească, XXIX, nr. 10, octombrie 1937, p. 132 („Recenzii“).

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE... DE G CĂLINESCU

Revista română, I, nr. 7-8, noiembrie-decembrie 1941, p. 512-515.

UN PORTRET AL LUI TUDOR VIANU

Contemporanul, 28 mai 1965, p. 3. (Text publicat de Emil Manu, care ne încunoștiințează că a fost compus în anul 1956, rămînînd atunci netipărit).

MIHAIL SADOVEANU

Viața românească, XIV, nr. 11, noiembrie 1961, p. 60-61.

CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA OPEREI LUI CARAGIALE

Viața românească, XV, nr. 6, iunie 1962, p. 4—6.

ION MARIN SADOVEANU

Viața românească, XVII, nr. 2, februarie 1964, p. 199-200.

LITERATURĂ STRĂINĂ

DIRECTIVE ÎN LITERATURA CONTEMPORANĂ

Însemnări literare, 17 iulie 1919, nr. 24, Iași, p. 12-14.

KNUT HAMSUN

Însemnări literare, 28 septembrie 1919, nr. 33, p. 13-15.

JOHAN BOJER

Viața românească, XVI , nr. 4, aprilie 1922, p. 58—61 („Note pe marginea cărților“).

RENÉ LALOU („HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE“)

Viața românească, XV, nr. 12, decembrie 1923, p. 371 („Recenzii“).

HERBERT EULENBERG („SILUETE LITERARE“)

Viața românească, XVII, nr. 1, ianuarie 1924, p. 163-164 („Recenzii“).

JACQUES RIVIÈRE

Viața românească, XVII, nr. 2, februarie 1925, p. 306-307 („Miscellanea").

GOETHE („STELLA, CLAVIGO, EGMONT")

Viața românească, XVII, nr. 4, aprilie 1925, p. 135 („Recenzii").

DRAGOȘ PROTOPOPESCU („CARACTERUL DE RASĂ AL LITERATURII ENGLEZE")

Viața românească, XVII, nr. 7, iulie 1925, p. 129-130 („Recenzii").

GUSTAVE COQUIOT („LAUTREC")

Viața românească, XVII, nr. 10, octombrie 1925, p. 151 („Recenzii").

BENJAMIN CRÉMIEUX („LE VINGTIÈME SIÈCLE")

Adevărul literar și artistic, VI, nr. 253, 11 octombrie 1925, p. 7 („Cărți și reviste").

LUX ȘI NECESITATE

Viața românească, XVII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1925, p. 361-362 („Miscellanea").

DRAGOȘ PROTOPOPESCU („PAGINI ENGLEZE")

Viața românească, XVII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1925, p. 371 („Recenzii").

ARTHUR SCHNITZLER

Viața românească, XVIII, nr. 5-6, mai-iunie 1926, p. 309-310 („Miscellanea").

JEAN COCTEAU („LE RAPPEL À L'ORDRE")

Viața românească, XVIII, nr. 5-6, mai-iunie 1926, p. 327-328 („Recenzii").

CH. LALO (ESTHÉTIQUE")

Minerva, Iași, I, nr. 1, 1927, p. 187-188 („Recenzii").

GEORG BRANDES

Viața românească, XIX, nr. 2, februarie 1927, p. 287 („Miscellanea").

CAZUL GIDE

Viața românească, XIX, nr. 4, aprilie 1927, p. 130-131 („Miscellanea").

ST. ZWEIG („DICKENS ET BALZAC")

Viața românească, XIX, nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 205 („Recenzii")

RENÉ LALOU („PANORAMA DE LA LITTERATURE ANGLAISE CONTEMPORAINE")

Viața românească, XIX ,nr. 8-9, august-septembrie 1927, p. 206 („Recenzii").

MAXIMILIAN HARDEN

Viața românească, XIX, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1927, p. 294-295 („Miscellanea").

H. DE MONTHERLANT („AUX FONTAINES DU DÉSIR")

Viața românească, XX, nr. 2, februarie 1928, p. 313 („Recenzii").

FRANK HARRIS („LA VIE ET LES CONFESSIONS DE OSCAR WILDE")

Viața românească, XX, nr. 3, martie 1928, p. 473 („Recenzii").

MARCU BEZA („ROMANUL ENGLEZ CONTEMPORAN")

Viața românească, XXI, nr. 1, ianuarie 1929, p. 134 („Recenzii").

ALEXANDRE RALLY ET GETTA HÉLÈNE RALLY („BIBLIOGRAPHIE FRANCO-ROUMAINE")

Viața românească, XXII, nr. 9-10, septembrie-octombrie 1930 („Recenzii").

ANDRÉ MAUROIS („TOURGUENIEV")

Viața românească, XXIII, nr. 3, martie 1931, p. 319-320, („Recenzii").

STEFAN SWEIG („NIETZSCHE")

Viața românească, XXIII, nr. 5, mai 1931, p. 209-210 („Recenzii") (nesemnat ; autorul figurează la tabla de materii a anului respectiv).

STEFAN ZWEIG („JOSEPH FOUCHÉ")

Viața românească, XXIII, nr. 5, mai 1931, p. 210-211 („Recenzii").

M. BARRÈS („MES CAHIERS")

Viața românească, XXIII, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 209 („Recenzii").

CAMILLE MAUCLAIR („L'ÂPRE ET SPLENDIDE ESPAGNE")

Viața românească, XXIII, nr. 7-8, iulie-august 1931, p. 210 („Recenzii").

ERICH MARIA REMARQUE („ÎNTOARCEREA DE PE FRONT")

Adevărul literar și artistic, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 9.

H. BLAZIAN („JEAN-LOUIS FORAIN")

Viața românească, XXIII, nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1931, p. 203 („Recenzii").

CENTENARUL LUI GOETHE

Viața românească, XXIV, nr. 3-4, martie-aprilie 1932, p. 356-358 („Miscellanea").

ACTUALITATEA LUI JULES VERNE

Secolul XX, nr. 2, 1964, p. 193—199.

III VALORI

Volum apărut la București, în editura *Fundația pentru literatură și artă*, 1935, 165 p.

Este compus din reflecții pe teme foarte diverse, apărute ca texte autonome, sau însumate sub un titlu comun, *Disociații*, în *Cuvîntul liber, Viața românească, Adevărul literar și artistic*, între anii 1924—1932.

Invitație la călătorie. Cu titlul *Călătorie în jurul camerei*, în *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 561, 6 septembrie 1931, p. 3 ; *Valori*, p. 5—11 ; *Scrieri din trecut — În literatură și filosofie*, p. 303—306.

Psihologia curajului. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 210-211 *(Disociații)*; *Valori*, p. 11-12 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 299-300.

Clasicism. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 211-212 *(Disociații)*; Valori, p. 12—14, *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 289-290.

Criteriul tehnic în artă. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 212 *(Disociații)*; *Valori*, p. 14-15.

Bergson cinic. Cu titlul *Bergson și cinismul*, în *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 212-213 *(Disociații)*; *Valori*, p. 15-18 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 290-291.

Estetica și calmul. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 214-215 *(Disociații)*; *Valori*, p. 18-20 ; *Scriei din trecut — În literatură și filosofie*, p. 301-302.

Definiția omului inteligent. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie, 1925, p. 215-217 *(Disociații)*; *Valori*, p. 20-25 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 292—294.

Originea epicureismului. *Viața românească*, XVII, nr. 5-6, mai-iunie 1925, p. 217-218 *(Disociații)*; *Valori*, p. 25-26 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 294-295.

Ceea ce e nobil. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 91-92 *(Disociații)*; *Valori*, p. 26-28.

Artă și politețe. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 92-93 *(Disociații)*; *Valori*, p. 29-30 ; *Scrieri din trecut — În literatură și filosofie*, p. 299.

Teoriile în fața faptelor. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 93 *(Disociații)*; *Valori*, p. 30 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 300—302.

Imoralitatea recunoștinței. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 93-94 *(Disociații)*; *Valori*, p. 30-33 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 301-302.

Cehov. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 94-95 *(Disociații)*; *Valori*, p. 33—36.

Invenție și justiție. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 *(Disociații)*; *Valori*, p. 37 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 295.

Pesimism și complexitate. Viața românească, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 *(Disociații)*; *Valori*, p. 37-38.

Timbrul stilului. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926 *(Disociații)*; *Valori*, p. 38 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 295-296.

Intimitate și familiaritate. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 96 *(Disociații)*; *Valori*, p. 38-39 ; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 296.

Nebunia și teoria cunoașterii. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 97 *(Disociații)*; *Valori*, p. 39-40.

Utilizarea sinuciderilor. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 97 *(Disociații)*; *Valori*, p. 40.

Discurs de ateu. *Viața românească*, XVIII, nr. 4, aprilie 1926, p. 98 *(Disociații)*; *Valori*, p. 41.

Arta ca mentalitate de clasă. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 244—246 *(Disociații)*; *Valori*, p. 41—45 ; *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 138—140.

Don Juan misogin. *Viața românească*. XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 246 *(Disociații)*; *Valori*, p. 45-46.

Viteza progresului și nevoia de noutate. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 246-247 *(Disociații)*; *Valori*, p. 46-47.

Utilitatea bunei dispoziții. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247 *(Disociații)*; *Valori* p. 47-48.

Responsabilitatea invenției. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247 *(Disociații)*; *Valori*, p. 48-49.

Femeile superioare și sexualitatea. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 247-248 *(Disociații)*; *Valori*, p. 49-50; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 302.

Naționalismul lui Barrès. *Viața românească*, XVIII, nr. 11, noiembrie 1926, p. 248 *(Disociații)*; *Valori*, p. 50-51.

Caragiale și Balzac. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 189—191 *(Disociații)*; *Valori*, p. 51—55.

Succesul și ascetismul. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191 *(Disociații)*; *Valori*, p. 55—56; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 296-297.

Originea conștiinței. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191 *(Disociații)*; *Valori*, p. 56-57; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 297.

Cochetărie și blazare. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 191-192 *(Disociații)*; *Valori*, p. 57-58.

Elogiul banalității. *Viața românească*, XIX, nr. 5, mai 1927, p. 192-193 *(Disociații)*; *Valori*, p. 58-60; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 303.

Relativism. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7, *(Disociații)*; *Valori*, p. 60-61; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 297—298.

Războiul și individualismul. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 *(Disociații)*; *Valori*, p. 61.

Capitalismul și sentimentul trecutului. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 1 *(Disociații)*; *Valori*, p. 62.

Între etern și efemer. *Adevărul literar și artistic*, X, nr. 578, 3 ianuarie 1932, p. 1; *Valori*, p. 62—67.

Utopii. *Viața românească*, XXIII, nr. 7-8, iulie-august, 1931, p. 138—140 („Cronica ideilor"); *Valori*, p. 68—74.

Caritatea bunului-gust. *Cuvîntul liber*, seria a II-a, I, nr. 40, 25 octombrie 1924, p. 9-10; *Valori*, p. 74—79; *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 126—128.

Indiscreția lui Freud. *Cuvîntul liber*, seria a II-a, II, nr. 1, 3 ianuarie 1925, p. 10-11; *Valori*, p. 80—84; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 304-306.

Ateismul național, *Cuvîntul liber*, seria a II-a, I, nr. 39, 18 octombrie 1924, p. 4—6; *Valori*, p. 85—91.

Iluziile grandomaniei. *Cuvîntul liber*, seria a II-a, I, nr. 38, 11 octombrie 1924, p. 1—4; *Valori*, p. 91—99; *Scrieri din trecut — În literatură și filosofie*, p. 295—298.

Condițiile scrisului modern. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 571, 18 noiembrie 1931, p. 1; *Valori* p. 99-107; *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 129—133.

Diferite feluri de refulări. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 *(Disociații)*; *Valori*, p. 107.

Precizie și succes. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 7 *(Disociații)*; *Valori*, p. 108.

Freud și Marx. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 569, 1 septembrie 1931, p. 7; *Valori*, p. 108.

Lumea lui Caragiale. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 573, 29 noiembrie 1931, p. 7; *Valori*, p. 109—116.

Perfidia elanului vital. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 *(Disociații)*; *Valori*, p. 116-117.

Adevărul ca expiațiune. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 *(Disociații)*; *Valori*, p. 117—119; *Scrieri din trecut — În filosofie*, p. 306—308.

Sceptici și entuziaști. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 560, 30 august, 1931, p. 1 *(Disociații)*; *Valori*, p. 120.

Arta și jocul. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 560, 30 august 1931, p. 1 *(Disociații)*; *Valori*, p. 120.

Literatura de senzație. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 550, 21 iunie 1931, p. 1; *Valori*, p. 120—128; *Atitudini*, p. 167—174; *Scrieri din trecut — În literatură*, p. 134—137; *Portrete, cărți, idei*, p. 236—239.

Crima lui Caragiale. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociații)*; *Valori*, p. 128—130.

Impotență și creație. *Adevărul literar și artistic*, seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociații)*; *Valori*, p. 130.

Spiritul hegelian. Cu titlul *Comemorarea lui Hegel,* în *Adevărul literar și artistic,* seria a II-a, X, nr. 570, 8 noiembrie 1931, p. 1-2. Cu titlul *Spiritul hegelian,* în *Valori,* p. 131—140 ; *Scrieri din trecut — În filosofie,* p. 280—285.

Freud și materialismul istoric. *Adevărul literar și artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociații); Valori,* p. 140.

Criza noțiunii de individ. *Adevărul literar și artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931, p. 9 *(Disociații) ; Valori,* p. 140—141.

Literatura și viața. *Adevărul literar și artistic,* seria a II-a, X, nr. 577, 27 decembrie 1931 *(Disociații) ; Valori,* p. 141.

Hedoniștii și morala. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 142 ; *Scrieri din trecut — În literatură și filosofie,* p. 300.

Goethe — omul integral. *Adevărul literar și artistic,* nr. 590, 27 martie 1932, p. 9 ; *Valori,* p. 142—148 ; *Scrieri din trecut — În literatură,* p. 79—82 ; *Portrete, cărți, idei,* p. 26—29.

Descoperirea adolescenței. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 557, 9 august 1931, p. 1 ; *Valori,* p. 148—158 ; *Scrieri din trecut — În literatură,* p. 120—125.

Fiziologia ascetismului. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 159 ; *Scrieri din trecut — În filosofie,* p. 298.

Subiectul în artă și morală. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 159.

Spirit analitic și sintetic. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 159-160; *Scrieri din trecut — În filosofie,* p. 308.

Tinerețã și raționalism. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 160 ; *Scrieri din trecut — În filosofie,* p. 298-299.

Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 161 ; *Scrieri din trecut — În filosofie,* p. 299.

Mistica politică. *Adevărul literar și artistic,* X, nr. 562, 13 septembrie 1931, p. 1 *(Disociații) ; Valori,* p. 161.

SUMAR

Mihai Ralea, critic și teoretician literar V
Notă asupra ediției XXXIX

I (DIN VOLUME)

ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

Arta și urîtul 5
Ipocrizia clasicismului 18
Expresie individuală și expresie socială în artă . . 23
Criza literară 31
Militantism artistic 40
Etnic și estetic 51
De ce nu avem roman ? 64
Despre critica literară 76
Contradicțiile interne ale romantismului 81
Mentalitatea estetică și timpul nostru 99

LITERATURA ROMÂNĂ

Jean Bart *(Prințesa Bibița)* 119
Cezar Petrescu *(Drumul cu plopi)* 122
Lucian Blaga 126
D. D. Pătrășcanu *(Trei comedii)* 132
Paul Zarifopol *(Vedenii)* 135
G. Topîrceanu 139
Matei Cantacuzino 143
F. Aderca *(Omul descompus)* 147
Paul Zarifopol *(Din registrul ideilor gingașe)* . . . 151

Hortensia Papadat-Bengescu (*Concert din muzică de Bach*) 156
Ion Pillat (*Biserica de altădată*) 162
Ionel Teodoreanu 164
T. Arghezi 177
G. Ibrăileanu 190
D. Ciurezu (*Răsărit*) 203
I. Al. Brătescu-Voinești 207
Lucia Mantu 212
G. Ibrăileanu moralist 219
M. Sadoveanu 229

LITERATURĂ STRĂINĂ

Herman Bang 241
Jules Renard (*Les Cloportes*) 245
Henry de Régnier (*La Pêcheresse*) 248
Amiel 251
Marcel Proust 260
Maurice Barrès 277
Gobineau și gobinismul 280
Centenarul lui Byron 283
Balzac (*Cousine Bette*) 286
Paul Valéry 295
La moartea lui Anatole France 302
E. Fromentin (*Dominique*) 309
Thomas Hardy (*Tess d'Urberville*) 316
André Gide 324
Note despre Rainer Maria Rilke 333
Sufletul provincial (*La Province* de F. Mauriac) 343
La comemorarea lui H. Ibsen 346
Paul Morand, călător 350

II. (DIN PERIODICE)

ESTETICĂ ȘI TEORIE LITERARĂ

Europeism și tradiționalism 359
Sport și literatură 362
Evoluția teatrului modern 363
Dl. H. Sanielevici despre Panait Istrati și literatura română 365
Estetism și poporanism 376
Unitatea constructivismului 379
De la cenaclul d-lui M. Dragomirescu 381
Polemică și polemică 383

Statul și literatura 387
Posteritatea criticii 389
Critică psihologică și critică estetică 390
Crima d-lui P. Zarifopol 393
Pentru dl. Paul Zarifopol 396
Știința literară și psihologia modernă 398
Un incident între esteți 401
Confuziunea valorilor 402
Decăderea formelor 404
Înapoi la junimism ! 408

LITERATURĂ ROMÂNĂ

Camil Petrescu : *Versuri* 413
I. Pillat : *Pe Argeș în sus* 416
Virgil Cioflec : *Luchian* 419
Octav Botez : *Pe marginea cărților* 420
Marin Simionescu-Rîmniceanu : *Istoria artelor* 422
Sandu Teleajăn : *Au înflorit castanii* 423
N. Davidescu : *Conservator et c-ie* 423
Lucian Blaga : *Filosofia stilului* 426
Panait Istrati : *Oncle Anghel* 427
E. Bucuța : *Legătura roșie* 430
Sandu Teleajăn : *Poveștile lui Hinu Ion* 431
Petre Sergescu : *Scrisori din Varșovia* 432
Jean Bart : *În Deltă* 432
H. Stahl : *Spion* 434
Leon Feraru : *Maghernița veche și alte versuri din anii tineri* 435
Tudor Vianu : *Dualismul artei* 437
Moartea lui Radu Rosetti 438
Jean Bart : *Peste ocean* 440
I. Petrovici ca literat 441
A. Toma : *Poezii* 445
În marginea ultimei nuvele a d-lui M. Sadoveanu 446
I. Petrovici : *Momente solemne* 447
Arta d-lui Arghezi și magia 448
G. Bărgăuanu : *Pămînt și soare* 449
Stejar Ionescu : *Domnul de la Murano* 451
L. Rebreanu : *Ciuleandra* 453
Al. A. Philippide : *Stînci fulgerate* 455
Sărbătorirea d-lui M. Sadoveanu 457

George Lesnea : *Veac tînăr* 458
Ion Minulescu : *Bărbierul regelui Midas* 458
Const. Graur : *Cîţiva inşi* 461
Tudor Vianu : *Arta şi frumosul* 462
C. Stere romancier (Cu ocazia ediţiei a doua a romanului său) 463
G. Călinescu : Viaţa lui Mihail Eminescu 468
T. Teodorescu-Branişte : *Fundătura cimitirului nr. 13 ;* 472
Perpessicius : *Itinerar sentimental* (poezii) 472
Paul Zarifopol 474
Ghiocul de Demostene Botez 477
G. Ibrăileanu 479
E. Bucuţa : *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori* 480
Istoria literaturii române... de G. Călinescu 481
Un portret al lui Tudor Vianu 486
Mihail Sadoveanu 490
Cîteva observaţii asupra operei lui Caragiale 492
Ion Marin Sadoveanu 495

LITERATURA STRĂINĂ

Directive în literatura contemporană 503
Knut Hamsun 507
Johan Bojer 510
René Lalou : *Histoire de la littérature française contemporaine* 515
Herbert Eulenberg : *Siluete literare* 516
Jacques Rivière 517
Goethe : *Stella, Clavigo, Egmont* 518
Dragoş Protopopescu : *Caracterul de rasă al literaturii engleze* 519
Gustave Coquiot : *Lautrec* 521
Benjamin Crémieux : *Le vingtième siècle* 522
Lux şi necesitate 523
Dragoş Protopopescu : *Pagini engleze* 524
Arthur Schnitzler 525
Jean Cocteau : *Le rappel à l'ordre* 527
Ch. Lalo : *Esthétique* 528
Georg Brandes 528
Cazul Gide 529
St. Zweig : *Dickens et Balzac* 531

René Lalou : *Panorama de la littérature anglaise contemporaine* 532
Maximilian Harden 533
H. de Montherlant : *Aux fontaines du désir* 534
Frank Harris : *La vie et les confessions de Oscar Wilde* 535
Marcu Beza : *Romanul englez contemporan* 536
Alexandre Rally et Getta Hélène Rally : *Bibliographie franco-roumaine* 537
André Maurois : *Tourgueniev* 537
Stefan Zweig : *Nietzsche* 538
Stefan Zweig : *Joseph Fouché* 539
Maurice Barrès : *Mes cahiers :* 540
Camille Mauclair : *L'âpre et splendide Espagne* 541
Erich Maria Remarque : *Întoarcerea de pe front* 541
H. Blazian : *Jean-Louis Forain* 543
Centenarul lui Goethe 543
Actualitatea lui Jules Verne 546

III VALORI

Invitaţie la călătorie 557
Psihologia curajului 560
Clasicism 561
Criteriul tehnic în artă 561
Bergson cinic 562
Estetica şi calmul 563
Definiţia omului inteligent 564
Origina epicureismului 567
Ceea ce e nobil 568
Artă şi politeţe 569
Teoriile în faţa faptelor 569
Imoralitatea recunoştinţei 570
Cehov 571
Invenţie şi justiţie 573
Pesimism şi complexitate 573
Timbrul stilului 573
Intimitate şi familiaritate 573
Nebunia şi teoria cunoaşterii 574
Utilizarea sinuciderilor 574
Discurs de ateu 575
Arta ca mentalitate de clasă 575
Don Juan misogin 577

Viteza progresului și nevoia de noutate 577
Utilitatea bunei dispoziții 578
Responsabilitatea invenției 578
Femeile superioare și sexualitatea 579
Naționalismul lui Barrès 579
Caragiale și Balzac 580
Succesul și ascetismul 581
Origina conștiinței 582
Cochetărie și blazare 582
Elogiul banalității 583
Relativism 584
Războiul și individualismul 585
Capitalismul și sentimentul trecutului 585
Între etern și efemer 585
Utopii 588
Caritatea bunului-gust 591
Indiscreția lui Freud 594
Ateismul național 596
Iluziile grandomaniei 600
Condițiile scrisului modern 604
Diferite feluri de refulări 608
Precizie și succes 608
Freud și Marx 608
Lumea lui Caragiale 609
Perfidia elanului vital 613
Adevărul ca expiațiune 613
Sceptici și entuziaști 615
Arta și jocul 615
Literatura de senzație 615
Crima lui Caragiale 618
Impotență și creație 619
Spiritul hegelian 620
Freud și materialismul istoric 624
Criza noțiunii de individ 625
Literatura și viața 625
Hedoniștii și morala 625
Goethe — omul integral 625
Descoperirea adolescenței 628

Fiziologia ascetismului 633
Subiectul în artă și-n morală 633
Spirit analitic și sintetic 633
Tinerețä și raționalism 633
Clasificarea muzicală a sistemelor filosofice . . 634
Mistica politică 634
NOTE 635

ACADEMIA
BIBLIOTECA

Lector : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar 7 VI 1977. Tiraj 2 490 ex. broșate.
Coli ed. 35,46. Coli tipar 45.

Tiparul executat sub cd. 393 la
Întreprinderea poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc 223 A
Republica Socialistă România

C-L-B. / Fc. 6755/977
dp. 81569/2